

Julien Dupré

**STRUCTURE ET ENJEUX DE LA
CRISE DANS LES ROMANS DE
GEORGES SIMENON**

Université Jean-Monnet – SAINT-ETIENNE

Octobre 2008

Sous la direction de M. le professeur Jean-Bernard Vray

Ce travail n'aurait jamais vu le jour sans les nombreux conseils et encouragements dont m'a gratifiés Stéphane Chaudier. Qu'il soit remercié ici de ses efforts, qui lui ont également coûté plusieurs soirées consacrées à la lecture de Simenon (Le Voyageur de la Toussaint tout particulièrement).

J'adresse aussi mes remerciements à Jean-Bernard Vray, qui a eu l'extrême gentillesse de prendre ce travail sous son aile et d'y accorder toute son attention.

Derrière le monde dans lequel nous vivons, loin à l'arrière-plan, se trouve un autre monde ; leur rapport réciproque ressemble à celui qui existe entre les deux avant-scènes d'un théâtre, l'une derrière l'autre. A travers un mince rideau de gaze on aperçoit comme un monde de gaze, plus léger, plus éthéré, d'une autre qualité que celle du monde réel. Beaucoup de gens qui se promènent en chair et en os dans le monde réel ne lui appartiennent pas, mais à l'autre. Se perdre ainsi peu à peu, oui disparaître presque de la réalité, peut être sain ou morbide. Le cas de cet homme tel que je l'ai connu autrefois sans le connaître était morbide.

Sören KIERKEGAARD, *Le Journal du Séducteur* (1843), Gallimard, « Folio essais » (n°124), 1989.

INTRODUCTION

Dans la littérature d'expression française du XX^e siècle, avec son double élan de perfectionnement des traditions et de recherche de nouvelles formes, il est peu dire que Georges Simenon occupe une place à part. Le refus même de l'auteur de « faire de la littérature¹ » irrigue toute sa démarche et explique la longue litanie des contre-pieds qu'il opposa à ses confrères, ceux de Gallimard en tout premier. Sa première négation est celle de littérateur, préférant s'avouer romancier : toujours il s'ingénia à faire passer ses idées et conceptions sur la littérature non par la réflexion et l'essai, ou si peu², mais par l'action même que constituait l'écriture d'un roman – de là, régulièrement, leur aspect « exercice de style » qui déconcerte encore certains lecteurs. Refusant de parler de son « art », Simenon préféra toujours se réclamer de l'« artisanat³ », avec un style et des personnages élaborés selon des « règles de fabrication stables »⁴ ; les multiples interviews qu'il donna le montrent assez souvent se moquant de ces « littérateurs » qui se coupent du réel, distillent avec parcimonie leur production et préfèrent parler des livres qu'ils n'écriront pas à ceux qu'ils risquent d'écrire (au premier rang de ses cibles :

¹ En cela Simenon suivait le conseil même de Colette, qui le lui avait donné lorsque le jeune auteur lui portait ses contes afin qu'elle les publie dans son journal *Le Matin* : « Pas de littérature, mon petit Sim ! Supprimez toute la littérature et ça ira. » (Pierre Assouline, *Simenon*, Gallimard, « Folio » n°2797, 1996, p.146-147)

² Les essais de Georges Simenon – sur le roman comme sur d'autres auteurs – se réduisent à une poignée de préfaces, articles et conférences réunis dans *Portrait-souvenir de Balzac* et dans *Le Roman de l'Homme*.

³ « [...] je n'ai pas cessé d'être un romancier, ou plutôt, pour employer un terme que je préfère, un artisan du roman. » G. SIMENON, *Le Roman de l'Homme* (1967-1968), éd. de l'Aire, Lausanne, 1980, p.15.

⁴ Jacques DUBOIS, *Les Romanciers du réel : de Balzac à Simenon*, Le Seuil, « Points-Essais » (n°434), 2000, p.314.

Jean Paulhan, qui le détestait⁵). Du reste, ancien romancier populaire « pur jus » et créateur du commissaire Maigret, Simenon indiquait clairement que les origines romanesques de son œuvre provenaient de ce qui était alors considéré comme des « sous-genres ». Enfin, dans son image publique, il refusa toujours le « portrait de l'artiste en littéraire », se montrant au contraire accueillant envers les journalistes, prodigue en matière d'idées publicitaires (il demanda, pour ses premiers Maigret, une photo de couverture, une nouveauté pour l'époque) et surtout redoutable gestionnaire de sa propre œuvre. Homme d'affaires avisé, il savait, au rebours de bien de ses confrères, lire les contrats d'éditeurs et Gaston Gallimard, qui accueillit sa production entre 1934 et 1945, eut fort à faire pour contenir ses exigences : ceci ne devait pas améliorer son image d'auteur opportuniste, voire « mercenaire », au sein de la NRF.

Mais surtout, loin de faire de temps à autre la preuve de sa capacité à écrire, il élaborait une œuvre qui, aujourd'hui, se présente comme l'un des massifs les plus imposants de toute la littérature française : on n'y compte pas moins de 227 romans (dont près de soixante-dix titres consacrés au commissaire Maigret), plusieurs recueils de nouvelles, quelques articles et préfaces, sans oublier les centaines de romans populaires et les milliers de contes publiés entre 1919 et 1932, et dans lesquels, selon ses propres termes, il apprenait son métier, « gâchait du plâtre »⁶. Cette prodigalité (en 1938, il ne donnait pas moins de quinze romans pour Gallimard) augmentait encore la suspicion : Simenon n'était-il pas autre chose qu'un « phénomène », un bâcleur de génie qui courait après le succès ?

Aujourd'hui que l'auteur est reconnu comme tel – le créateur d'un *monde* au même titre que Balzac ou Zola, bien qu'avec un projet différent du leur dans sa qualité même de réalisme, nous y reviendrons – nous mesurons combien ce soupçon s'est érodé. Par la grâce de spécialistes éclairés comme Benoît Denis, Jacques Dubois ou Bernard Alavoine, Simenon est entré à l'Université, et s'il fut longtemps connu pour ses vastes tirages, son irruption dans la Pléiade en 2003 consacre et proclame la haute qualité de son œuvre. Même ces « littérateurs » dont il se moquait cruellement (et non sans

⁵ « Simenon présente un fort curieux phénomène d'inspiration romanesque (comme on dit inspiration poétique). Il est frappé par une idée d'un roman, et se met à vomir. Le lendemain, il écrit. Mais le roman est mauvais. » (cité par Pierre Assouline, *Simenon*, Gallimard, « Folio » n°2797, 1996, p.309) L'antipathie que Paulhan éprouvait pour Simenon ne devait jamais désarmer, puisque, en 1963, cinq années avant sa mort, il descendait en flammes *Les Anneaux de Bicêtre* de son « ennemi », épinglant tour à tour « la popularité de l'auteur, la maladresse de ses métaphores, la platitude de son intrigue, son absence de sens tragique et son style qui, pour être correct, "ou peu s'en faut", n'en abuse pas moins des adjectifs et des adverbes. » (Pierre ASSOULINE, *op. cit.*, p.723)

⁶ Lettre de janvier 1939 de Simenon à Gide, reprise dans Georges SIMENON/André GIDE, *...sans trop de pudeur, Correspondance 1938-1950*, Omnibus, « Carnets », 1999, p.28.

préjugé) lui ont ouvert leurs rangs en apprenant, entre autres, qu'André Gide appréciait Simenon au plus haut point et ne cessa, jusqu'à sa mort en 1950, de dispenser conseils et encouragements à son jeune confrère⁷. Il n'en demeure pas moins que l'œuvre rebute de prime abord, par son abondance et sa sérialité, qui découragent *a priori* toute tentative de distinguer les différentes périodes de l'œuvre, de trier le bon grain de l'ivraie, les chefs d'œuvre des ouvrages mineurs. En apparence, un bloc – d'autant que Simenon, s'il fut prodigue d'explications sur ce qu'il entendait montrer et sur la manière dont lui « venaient » ses romans, n'expliqua jamais réellement comment il les concevait.

Il y a autre chose : si les livres de Simenon offrent tous plus ou moins une ressemblance, un « tic de fabrique », par leur style simple jusqu'au relâchement (relâchement apparent : nous y reviendrons aussi), leur manière de peindre un personnage, un décor, bref une atmosphère, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'ils ne sont en aucun cas interchangeables. Certes, l'intrigue reste, dans les grandes lignes, centrée sur un personnage principal qui, sous l'effet d'un événement ou d'un choc imperceptible, remet soudain en cause son mode d'existence ; certes, les thématiques générées par cette intrigue (frustration morale ; sexualité refoulée ; volonté d'appartenance à un milieu, « un cercle », jusqu'à l'effacement même de la personnalité, voire la dépossession de soi ; désir d'évasion) se manifestent par les mêmes motifs obsédants. Mais il semble impossible de rencontrer, dans cette œuvre multiforme, le livre qui en condenserait toutes les qualités, en ramasserait toutes les nuances – en somme, le « grand roman » de Simenon⁸. « *Mon grand roman, c'est la mosaïque de tous mes petits romans* », n'hésitait pas d'ailleurs à affirmer l'auteur. Sous l'ironie de la formule, perce ce qui fait à la fois la qualité et la malédiction de son œuvre : l'interdépendance de ses livres, chacun renvoyant comme par écho à un titre qui l'a précédé, ou suivi⁹. De même que dans la *Recherche du Temps perdu* de Proust, le

⁷ Les éditions Omnibus ont repris la correspondance Gide-Simenon en 1999 sous le titre ... *sans trop de pudeur*. Nous citerons à plusieurs reprises cette correspondance, passionnante dans la mesure où elle offre l'accès le plus direct aux techniques d'élaboration romanesque qu'utilise Simenon, plus instinctivement que par une volonté intellectuelle.

⁸ On objectera : *Pedigree* (1948), roman polyphonique mettant en scène la vie du Liège du début du XX^e siècle. Mais *Pedigree*, fortement teinté d'autobiographie, est un roman-matrice plus qu'un roman révélateur de l'art de Simenon : il dénonce les origines des personnages et des décors simenoniens (on retrouve des aspects de Liège jusque dans des romans se déroulant en France, voire aux États-Unis !), mais n'est pas représentatif de son art.

⁹ Qualité car l'œuvre de Simenon se distingue aussitôt des autres livres du XX^e siècle, confortant leur statut d'« univers » à part ; malédiction car cette interdépendance provoque un aspect *sériel* de l'œuvre et la tentation, chez la critique (laquelle ne s'en est pas privée) de ne la voir que comme un bloc de qualité homogène, où « tout se vaut ». Or Simenon a toujours opéré des distinctions dans son œuvre, notamment dans sa correspondance avec Gide, parlant du *Bourgmestre de Furnes* (1939) comme de son « œuvre de maîtrise » du moment, évoquant au contraire *Le Suspect* (1938) comme un livre raté, « écrit en hâte parce

leitmotiv des objets dont se servent les personnages, des actes qu'ils posent, des décors où ils évoluent, reviennent déformés, réinterprétés tout au long de l'oeuvre, les romans simenoniens ne cessent de s'échanger des signes récurrents – thèmes, objets, décors, et jusqu'aux noms des personnages, mais redistribués différemment d'un livre à l'autre. Mais alors que ces récurrences relèvent chez Proust d'une architecture précise et intellectuellement pensée, Simenon procède plus instinctivement, par analogies furtives et qui semblent échapper à leur créateur même. Le cynique docteur Donadiou de *45 degrés à l'ombre* (1936) n'a que peu de rapport avec la famille bourgeoise du *Testament Donadiou* (1937), de même qu'il n'y a entre le Dieudonné Ferchaux de *L'Aîné des Ferchaux* (1945) et le Dieudonné Lambert des *Témoins* (1955) qu'une ressemblance patronymique. D'une façon identique (et pour prendre un exemple plus large), la ferme du *Haut-Mal* (1934), où cristallisent les rancunes familiales et la haine poussée jusqu'au meurtre, se retrouvera dans *La Veuve Couderc* (1942) et *Le Rapport du gendarme* (1944), mais la disposition du décor aura changé, ainsi que toute la valeur symbolique qu'il prendra aux yeux des personnages. La ferme est lieu tentaculaire dans *Le Haut-Mal* et *Le Rapport du gendarme*, cloîtrant ses familles paysannes dans une promiscuité qui, lorsque le soupçon s'immisce, provoque une violente réaction en chaîne ; elle fonctionne au contraire, dans *La Veuve Couderc*, comme lieu stabilisateur pour le jeune héros sorti de prison et obsédé par sa culpabilité, lui donnant un rythme de vie quasi tolstoïen, fait de gestes quotidiens (nourrir les poules, faire la cuisine) et d'observation des saisons. Equilibre provisoire : lorsque le passé de Jean Passerat-Monnoyeur viendra le rattraper, la ferme se parera à nouveau de tous les attributs de la réclusion.

Comment trouver, dès lors, le cœur de cette oeuvre mue par la seule récurrence des motifs, plus que par l'intrigue elle-même (généralement effacée, minée par les trous, les ellipses, les retours en arrière, parfois, d'ailleurs, jusqu'à l'invraisemblance) ? Un début de réponse peut être cependant dégagé si nous nous demandons au nom de quoi, ou plutôt de *qui*, Simenon orchestre ces reprises quasi musicales¹⁰. Ouvrons au hasard un de ses livres : ce qui nous frappe en tout premier, tout autant que l'« atmosphère »

qu'il le fallait. »

¹⁰ Le critique le plus attentif de Simenon a sans nul doute été André Gide, qui souhaitait consacrer un essai à cet auteur (dont il ne reste que quelques notes, disponibles dans ... *sans trop de pudeur* sous le titre « Le Dossier G.S. d'André Gide »). L'auteur des *Faux-monnayeurs*, sensible aux recherches romanesques de son temps, a été le premier à noter l'aspect *musical* de la construction des romans de Simenon. Dans son étude sur *Le Cheval-Blanc* (1938), il s'est notamment concentré sur l'aspect de « fugue » que revêtait tout le livre, et qui ordonnait son agencement mieux que les faits et gestes des personnages : « *Le Cheval-Blanc est composé très bizarrement comme un morceau de musique, avec reprise, à la fin, du thème du début, enrichi, et comme étoffé par le relent des thèmes soulevés au cours du récit.* » (...*sans trop de pudeur*, op. cit., p.24)

simenonienne (sur laquelle la critique est longuement revenue) ou le style heurté, syncopé, c'est le fait que toute l'action est vécue selon un certain et unique point de vue : celui du héros du livre. De là ce style comme en pointillé, où les alinéas et les points de suspension hachent littéralement le texte : le style de l'auteur se met au diapason du rythme de pensée du personnage qu'il campe, épouse ses obsessions. De là également les *incipits* saisissants des romans, ces débuts *in media res*, dans lequel nous voyons le héros commencer à penser, du moins à vivre de sa vie intérieure, avant que sa situation ne nous soit présentée, avant même qu'il ne soit défini par le romancier dans ses attributs extérieurs :

Quelqu'un qui parlait dut soudain se taire. Mais qui parlait à ce moment-là ? Gérard, quelques secondes plus tard, était incapable de s'en souvenir. Peut-être même personne ne parlait-il ? Sans doute, dans ce cas, le changement eût-il été moins frappant ?¹¹

Il était porté, comme un bouchon l'est par le flot. Le corps droit, la tête haute, il regardait devant lui et ce qu'il voyait se mariait intimement à ce qu'il entendait, à des souvenirs, à des pensées, à des projets¹².

Ces ouvertures, à partir desquelles la conscience du personnage va rayonner, et avec lui le décor où il vit, la situation sociale et familiale dans laquelle il se trouve, confèrent au livre cet aspect conique propre au roman simenonien. Plus qu'à une description réaliste ou à l'identification d'un héros dans ses faits et gestes, l'auteur va donner à voir une *conscience*, que le lecteur verra s'élargissant au fur et à mesure que des événements vont en troubler l'équilibre. La critique universitaire l'a du reste bien perçu, puisqu'un spécialiste comme Bernard Alavoine trouvera un mot des plus justes pour définir cette œuvre : « *un univers de personnages.* »¹³

Le roman simenonien est donc, avant toute chose, le roman d'un homme, ou plus exactement, une peinture aussi fidèle que possible de l'état d'esprit d'un héros précis, de la façon que celui-ci a de se percevoir et de percevoir les autres, mais aussi des procédés qu'il utilise pour se retrancher d'un réel trop nocif. Ainsi libéré de l'obligation d'un « réalisme extérieur » qui s'apparenterait plus à un décor qu'à un prolongement direct du personnage (les objets et le mode de vie n'existent qu'en fonction du regard que ce dernier leur porte), Simenon peut tout aussi bien décrire un banquier qu'un employé, un

¹¹ G. Simenon, *Les Noces de Poitiers* (1946), Gallimard, « Folio » (n°1304), 1981, p.11.

¹² G. Simenon, *Le Fils Cardinaud* (1943), Gallimard, « Folio » (n°1047), 1978, p.9.

¹³ B. Alavoine, *Georges Simenon : parcours d'une œuvre*, Encrage, 1998, p.79.

fermier qu'un industriel, un aristocrate qu'un patron de pêche, et proposer ainsi une galerie impressionnante, non pas de « physiologies » balzaciennes ou zoliennes, mais bien de « cas » presque scientifiques (on sait l'intérêt que Simenon accordait à la médecine et aux « maladies de l'âme »). Tout se passe comme si l'auteur cherchait à réduire au maximum tout ce qui pourrait gêner la compréhension du héros dont il endosse, pour ainsi dire, la peau. Il écarte d'abord toute héroïsation ou idéalisation de ce dernier, qui le figerait dans une sorte de typification : Simenon s'éloigne de Balzac, refusant la truculence et le cabotinage d'un Vautrin (notamment sa manie du « geste fort » : rappelons-nous comme, dans *Le Père Goriot*, il révèle son identité réelle en jetant soudain sa perruque au nez des policiers venus l'arrêter) ; il s'éloigne tout autant d'un Zola, qui place avant tout, avec une sorte de lyrisme minutieux, le décor qui déterminera les faits et gestes des personnages¹⁴. Ebaudissement du lecteur : que reste-t-il ? Des êtres indéfinissables, hésitants, « abouliques », et surtout, incroyablement *moyens* – moyens dans leurs aspirations comme dans leur façon de vivre. L'homme de la foule, perclus de soucis quotidiens, prêt à se contenter des apparences d'une vie réglée plutôt que de se remettre en question, chez qui le temps ne saurait être autre chose que cette linéarité décourageante pour un créateur – un geste après l'autre, dans une sorte de rituel répété chaque jour.

Comment, dès lors, faire sortir cet homme du rang ? Comment justifier que l'auteur s'y intéresse au point de lui sacrifier tout l'attirail du littéraire, voire du romanesque ? Simenon répond à l'objection non en donnant à voir cet homme dans la linéarité de son existence (ce que tentaient le Nizan d'*Antoine Bloyé* [1934] ou le Drieu la Rochelle de *Rêveuse bourgeoisie* [1937]) mais en restituant, autant que possible, un moment critique de la vie de cet homme : celui où il va sortir de la foule, où il va cesser de coller à l'apparente réalité. Mieux que personne, Simenon sait, comme l'a noté Max Jacob, « voir l'être dans la fourmilière humaine, [ce] qui ne peut venir que d'un très grand esprit. »¹⁵ Il est non moins conscient de l'art romanesque, de sa vertu à transformer une vie, inégale, répétitive et linéaire, en un faisceau convergent d'éléments qui forment, peu

¹⁴ Voir, entre autres, comment, dans *La Faute de l'abbé Mouret* (1872), le décor du Paradou influe sur les relations d'Albine et de Serge ; de même que, dans *La Conquête de Plassans* (1874), la possession d'un jardin conditionne les relations d'envie et de rivalité des personnages, ou que la disposition de l'immeuble haussmannien de *Pot-Bouille* (1881) tisse le réseau d'hostilités et de rapprochements qui lie les protagonistes – manipulés par le décor, en somme. Mais cette utilisation trouve évidemment bien des exemples antérieurs, chez Balzac notamment (la description de Sancerre qui ouvre *La Muse du département*, par exemple, ou celle illustrissime de la pension Vauquer dans *Le Père Goriot*).

¹⁵ Lettre de Max Jacob à G. Simenon, cité par Bernard de Fallois, *Simenon*, Gallimard, NRF, « La Bibliothèque Idéale », 1961, p.259.

à peu le caractère du personnage, ou plutôt sa *destinée*¹⁶. Faisant une coupe dans l'existence d'un certain type d'homme, il choisit donc de concentrer le roman sur une durée temporelle limitée, un moment-clé où une vie se joue (et se perd, le plus souvent). Le personnage était assoupi dans sa routine – à tout le moins dans une existence trop linéaire ; un choc va le réveiller et le précipiter dans une remise en cause générale de ce qui faisait son existence. Il prouve, en somme, son intérêt en tant que personnage, aux yeux du lecteur comme à ceux de l'auteur, en *réagissant* à ce choc initial et aux événements qui en découlent. Dès lors, le monde social et psychologique initial, dans lequel le héros se mouvait avec aisance, est tenu à distance, questionné, ausculté par lui, et le plus souvent rejeté dans son aspect dérisoire, le personnage se rendant compte qu'il lui a été, plus ou moins, imposé par les circonstances. Il y a disjonction d'un Moi social par-rapport à un Moi plus profond, difficile à cerner parce qu'instinctif, et tout le travail du romancier sera de rendre compte, par petites touches et sans recours à aucune idéologie, de la résurgence de ce Moi souterrain. Lorsque le héros aura fait la lumière sur ce qu'il est réellement, il pourra agir : soit il reviendra à son point de départ, mais sans illusion, soit il refusera de s'avouer battu et fuira son identité passée – par la violence s'il le faut.

Le roman simenonien obéit donc à une structure de *crise* ; en tant que tel il est limité dans le temps : l'intrigue se déroule de quelques semaines à trois mois (le temps pour le héros de réagir face à cette crise), et comporte une ouverture et une fermeture nettes (ce qui n'exclut pas cependant une suggestion des événements futurs). Le plus souvent simple compte-rendu de cette crise, le roman suit pas à pas l'évolution mentale du personnage – et le style de l'auteur n'est que le vecteur de restitution de cette évolution, avec ses alinéas, ses interruptions, ses reprises qui évoquent parfois le *stream of consciousness* cher à Virginia Woolf, mais aussi son langage fruste et accessible à tous. Quant à la fameuse « atmosphère » simenonienne, elle n'est pas autre chose qu'un climat de crise : devant une pensée et un intellect qui se dérobent ou qui l'ont trompé en l'incitant à coller au plus près de son identité sociale, le personnage se raccroche à la sensation, à la netteté des impressions – de là ce sentiment du lecteur de se trouver dans une sorte de zone neutre, où il n'est plus vraiment de décor, de milieu social, plus vraiment de temps : passé et présent commencent à se chevaucher dès l'instant où le

¹⁶ Il s'en explique très bien dans l'ouverture des *Trois crimes de mes amis* (1938), un de ses ouvrages les plus originaux dans la mesure où l'intrigue chemine entre la description de personnes ayant réellement existé (Simenon les a bien connus au cours de sa jeunesse liégeoise, et donne leur véritable nom) et la nécessité de les transformer en héros de roman – donc de supprimer la linéarité de leur vie afin que cette dernière prenne sens.

héros cherche à remonter aux origines de la crise, et se souvient alors de signes avant-coureurs, que l'intellect n'avait pas relevés sur le moment, mais que l'instinct lui fait retrouver¹⁷. Le monde « raisonnable » mis à bas (dans le meilleur des cas, à distance), il se tourne dès lors vers une appréhension « sensible » de ce qui l'entoure.

Roman d'un homme, donc, « *roman de l'Homme* »¹⁸, que la fiction simenonienne : sans chevaucher d'idéologies, sans parader dans les avant-gardes, le créateur de Maigret montre par sa démarche un attachement envers une conception moderniste (sinon « avant-gardiste ») du roman, puisque la question centrale de son œuvre, c'est la *place* même du personnage dans la vie même : loin d'être une convention romanesque (la narration simenonienne n'est jamais fondée sur le caractère du héros ou sur sa situation), il participe au contraire au tissage même du roman. En effet, Simenon (et c'est là l'aspect de prime abord le plus déroutant de ses livres) ne nous montre pas un héros conquérant sa place, ou la défendant, comme Balzac n'eût pas manqué de le faire ; il joue encore moins les Flaubert en laissant les personnages subir la place où on les assignés. Non, les héros *interrogent* littéralement leur propre position, leur adhésion à la société de leur époque : la vérité dont ils se découvrent porteurs ne surgit-elle pas au moment où il s'éloignent du « monde extérieur » ? Cet éloignement – source de perturbation, ou qui résulte d'elle – coïncide avec le moment de la crise, elle-même condition pour s'approcher de son « Moi » profond. Depuis *Pietr-le-Letton* (1929), première enquête de Maigret¹⁹ (et, fait significatif, enquête reposant sur une substitution de personnalité entre un « pauvre type » et son frère jumeau, brillant escroc international) jusqu'à ses *Mémoires intimes* (1980), où il se prend lui-même comme personnage, Simenon n'aura de cesse de poser cette délicate équation, et de tenter de la résoudre. C'est, au fond, le dilemme posé par les romanciers russes, plus particulièrement Dostoïevski – et Simenon n'a jamais cessé d'affirmer sa dette à l'égard de ce pan de littérature-là²⁰.

¹⁷ Je passe assez rapidement sur ce thème du souvenir pour la simple raison qu'il fut l'objet de mon précédent Mémoire de Master 1 (*La Place du souvenir dans la narration chez Georges Simenon*, consultable à la faculté de Lettres d'Aix-en-Provence) ; j'espère ainsi éviter de me répéter. Ce travail étudie les répercussions du souvenir, du phénomène de mélange entre passé et présent, sur le personnage et sur la structure même du roman. Le souvenir revêt chez Simenon une dimension littéralement actancielle, se faisant tour à tour clé des motivations instinctives du personnage et force orchestratrice de certains romans de Simenon (*Malempin* [1940] est ainsi construit sur une alternance passé-présent, le souvenir du premier venant éclairer et expliquer le second).

¹⁸ Titre d'un recueil d'essais de Simenon, publié en 1967.

¹⁹ C'est du moins la première apparition *notable* du fameux commissaire ; on retrouve des croquis, des esquisses du personnage dans les romans populaires qui l'ont précédé (entre autres, *La Maison de l'inquiétude*, écrit à la fin des années 20 mais publié seulement en 1932 chez Tallandier).

²⁰ Dostoïevski fait l'objet de plusieurs allusions dans les essais de Simenon *Le Roman de l'Homme* et *L'Âge du Roman*, sans que celui-ci analyse toutefois les répercussions que l'œuvre de l'écrivain russe a eu

Lorsque la poétique romanesque propre à l'écrivain belge est évoquée par la critique, journalistique ou universitaire, c'est le terme de « roman-crise » qui revient le plus fréquemment ; cette formulation a le mérite de lui rendre justice sur les deux tableaux, puisque les livres de Simenon, peinture de héros en voie d'effondrement, sont également une réponse à la *crise du roman* qui sévit à partir des années 20 et se prolongera avec les querelles du Nouveau Roman. Ce qui triomphe alors, outre les grandes fresques réalistes parfois marquées d'engagement politique²¹, c'est le roman d'analyse psychologique post-proustien, post-barrésien, genre où excellent François Mauriac, Jacques Chardonne (dont *L'Épithalame* se veut, dès 1921, une dissection psychologique du couple, et en particulier du couple bourgeois), André Maurois. Œuvres courtes, sobriété élégante du style, fines études de caractères, action gravitant autour d'un milieu social immobile et aisé – précisément ce que les surréalistes vouent aux gémonies, ce que contournent Virginia Woolf et Joyce par le biais du *stream of consciousness* et des jeux sur les niveaux de langage, ce sur quoi butent les tenants d'un roman plus polyphonique et plus soucieux de critiquer la société de l'époque (Aldous Huxley²², D.H. Lawrence, plus tard Pierre Drieu La Rochelle, ou même Jean-Paul Sartre). Le roman semble alors s'apparenter à la suprême distraction des *happy few* (de ceux qui considèrent avec embarras ou méfiance un auteur comme L.-F. Céline) ; cela ne le rend pas toujours aimable aux yeux de l'avant-garde. Simenon saura se garder du roman psychologique : il ne voudra même pas l'atteindre, tant il cherchera à développer son propre type de fiction. Mais son aptitude à restituer son personnage par le décalage qu'il offre avec son milieu plus que par ses capacités intellectuelles et émotionnelles dérange, de même que sa tapageuse image publique ; il se heurtera donc à la méfiance de la critique de l'époque, qui, soucieuse de le faire entrer dans une catégorie, soit lui tournera le dos (Paul Nizan fera un compte-rendu négatif du *Testament Donadieu* et Robert Brasillach lui reprochera de ne peindre que des « *abouliques* »²³), soit le

sur ses romans. Tout au plus peut-on noter des similitudes 'interrogations entre les héros simenoniens et les personnages de Dostoïevski, notamment sur la valeur d'un monde où « tout serait permis » (*L'Homme qui regardait passer les trains* est précisément bâti sur cette interrogation : voir, au début du livre, la « profession de foi » hallucinée de Julius de Coster).

²¹ Cet engagement, quasi nul dans les premiers livres de Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *Mort à crédit* – ou plutôt, développé parallèlement dans les pamphlets – apparaît plus nettement chez des écrivains tentés par le communisme, que ce soit Aragon avec les deux premiers romans du *Monde réel* (*Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux quartiers*), ou Louis Guilloux avec *Le Sang noir* (1936).

²² Je pense notamment à *Contrepoint* (1928), satire « polyphonique » des milieux intellectuels, politiques et scientifiques de l'Angleterre des années 20, et qui témoigne déjà des inquiétudes devant la montée des totalitarismes européens et le retour de la guerre. *Le Meilleur des mondes*, qui a éclipsé le reste de l'œuvre de Huxley, sera écrit quatre ans plus tard.

²³ Paul Nizan qualifiait le personnage du commissaire Maigret d'« ignoble » et de « sentimental » et, à la suite de la parution du *Testament Donadieu* (1937), se fend d'un article féroce dans *L'Humanité* : « M.

contraindra dans une certaine catégorie de roman, de préférence réaliste (comme André Thérive, qui le réduira à n'être qu'un chantre des « petites gens »²⁴). Un auteur comme Gide, qui, en 1926, avait lui-même publié des *Faux-monnayeurs* plus proches de l'anti-roman que du roman, a en revanche été frappé par la solidité et l'originalité de la forme simenonienne : dans l'univers de cet auteur à gros tirages, « *tout s'adresse aux délicats ; à ceux qui, précisément, pensent, tant qu'ils ne vous ont pas encore lu : Simenon n'écrit pas pour nous.* »²⁵ Les commentaires de Gide confirment qu'il avait bien compris l'importance du personnage dans l'œuvre de son confrère²⁶ et la correspondance qu'il entretient avec celui-ci ne cessera d'alterner notations lucides et encouragements. C'est bien à ce prestigieux aîné que Simenon devra de sortir de l'espèce de ghetto critique où il était confiné, gagnant alors l'admiration de François Mauriac comme de Max Jacob, Jean Cocteau, Louis-Ferdinand Céline et de bien d'autres.

L'œuvre ne se laisse donc pas, on l'a vu, si aisément définir. Mais malgré son aspect obsessionnel (un monolithe d'obsessions, pourrait-on dire) et en dépit des lieux communs qui y restent attachés, il est possible de déceler des titres où le projet simenonien est le plus lisible : ce sont ceux-là même qui, plus que tout autre, tentent de mettre à nu les circonstances de la crise du héros, ses origines, ses symptômes et le geste final qu'elle amène. Le fait même que, sous son apparence de bloc, l'œuvre de Simenon se divise en « périodes éditoriales » aide déjà à l'identification de ces titres. Je m'explique aussitôt sur ce terme de « période éditoriale », qui ne manquera pas de surprendre. Comme un artisan là encore, le créateur de Maigret divise son « apprentissage » d'écrivain en quatre parties – la limite de chacune étant marquée par un changement d'éditeur. La première partie, nous l'avons vu, ce sont les contes et les romans populaires commencés à l'âge de dix-sept ans (son premier livre, *Au Pont des Arches*, est publié en 1919 à Liège, sa ville natale), dont il nourrit de multiples journaux et éditeurs populaires (Tallandier, Fayard). Du travail d'apprenti, comme il l'explique

Simenon a entrepris d'écrire des romans sans police. On s'aperçoit soudain qu'il était un écrivain passable de romans policiers, mais qu'il n'est qu'un fort médiocre auteur de romans, tout court. » (cité par P. Assouline, *op. cit.*, p.327-328)

²⁴ Simenon se plaindra d'ailleurs à Gide de la simplification opérée par Thérive : « *Et à mon sens Thérive s'est trompé. Il n'a vu, justement, que la technique. Il en tire la conclusion : elle n'est bonne que pour les personnages rudimentaires, inférieurs. Sacrebleu ! Je me crève depuis des années à 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 A. Gide, *op. cit.*, p.36)

²⁵ Lettre d'A. Gide à G. Simenon du 31 décembre 1938, in ... *sans trop de pudeur*, Omnibus, « Carnets » (p.23).

²⁶ Un exemple parmi d'autres de cette compréhension de Gide : « *Je viens de lire votre stupéfiant Inconnu dans la maison. [...] Merveilleux, le retentissement de l'histoire sur l'avocat. Vous êtes dans le vrai. Le sujet du livre est là.* » (Lettre de juillet 1941 à G. Simenon, *op. cit.*, p.57-58)

lui-même à Gide dans une de ses lettres²⁷. En 1929, estimant désormais posséder la maîtrise d'une intrigue, d'un décor et d'un personnage – en somme, l'essentiel du roman – il invente Maigret, et avec lui, les bases de ce qu'il qualifiera de « roman semi-littéraire ». Il s'ouvre de ce projet à son principal éditeur, Fayard, qui accepte, après des réticences, d'accueillir ce nouveau type de production. Les justifications de Simenon, on le notera, sont encore une fois celles d'un auteur conscient de ses moyens plus que celles d'un novateur :

Il existe, essayai-je d'expliquer, dix genres, vingt genres littéraires qui sont comme les divers rayons d'un grand magasin, c'est-à-dire qui n'existent que par une tacite convention entre le vendeur et l'acheteur. Chacune de ses catégories a ses règles, dont il est interdit, par honnêteté commerciale, de s'évader. Au-dessus de tout cela, il existe, il règne le roman pur, l'œuvre d'art, qui ne doit rien qu'à elle-même et qui échappe à toutes les règles de l'édition. Je ne me sens pas encore assez mûr pour entrer dans cette catégorie. [...]

Cependant, je me crois capable de m'affranchir dès maintenant de certains poncifs, de faire vivre des personnages presque humains, à condition que je profite d'un support, d'une armature, que je puisse m'appuyer sur un *meneur de jeu*, et cela, c'est le roman policier.²⁸

Maigret est donc une étape de la progression littéraire de Simenon depuis le roman populaire vers ce qu'il appelle le « roman pur », celui où le romancier est si bien conscient de ses moyens qu'il joue dans sa propre création un véritable rôle de démiurge – de « *Dieu le Père* », écrit-il plaisamment²⁹. A l'abri de Maigret et du succès que lui rapportera cette formule, il pourra commencer à écrire des « romans durs », d'abord imprégnés encore des types populaires (l'escroc international du *Relais d'Alsace* [1931] ou l'aventurière du *Passager du Polarlys* [1932]), puis gagnant en finesse dans la lente compréhension du héros principal (*Les Fiançailles de M. Hire* [1933], *La Maison du canal* [1933], *Le Haut-mal* [1934]...). Lorsque l'apport du roman populaire sera définitivement assimilé, l'écrivain belge passera aux productions ambitieuses de l'époque Gallimard ; puis, attiré par le modèle éditorial à l'américaine qui fait florès après 1945, il confiera aux Presses de la Cité la dernière phase de sa production, mieux adaptée à ce qu'un lectorat de masse attend d'un écrivain comme Simenon (ce qui n'interdit pas, dans ce travail d'artisanat supérieur, de nouveaux livres marquants, comme *La Neige était sale* [1947] ou *L'Horloger d'Everton* [1954]).

²⁷ voir la lettre de janvier 1939 de Simenon à Gide, reprise dans *...sans trop de pudeur, correspondance 1938-1950*, Omnibus, « Carnets » (p.26 à 40).

²⁸ G. SIMENON, *Le Roman de l'Homme*, « Le Romancier » (conférence prononcée à l'Institut français de New York le 20 novembre 1945), éd. de l'Aire, Suisse, 1980, p.93.

²⁹ *Ibid.*, p.93.

Il était tentant, dans ces conditions, de faire une approche du héros simenonien et de l'atmosphère de crise que son créateur instaure autour de lui en étudiant des romans de ces diverses périodes. J'ai préféré au contraire me focaliser sur la « période Gallimard » de son œuvre, après un premier resserrement du corpus qui m'a incité à mettre hors champ les Maigret : ce dernier, ainsi que l'a expliqué Simenon, est un « meneur de jeu », un témoin et un révélateur d'une crise auquel il met fin en tant que policier – bien que pourvu d'une grande faculté d'empathie pour les drames auquel il assiste, il y reste extérieur, en dépit de son statut de personnage principal. Je n'ai pas choisi la période Gallimard par paresse, ou méconnaissance de l'œuvre ; mais, outre que cette période couvre onze années de création simenonienne (de 1934 à 1945 ; seule *La Neige était sale*, publié en 1947, fait figure d'exception), elle correspond à une période de défrichage ambitieuse de la part de Simenon sur ce que le roman, son type de roman, peut suggérer de l'existence d'un personnage présenté comme un être humain type ; de là une extraordinaire variété de questionnement. Ayant tourné le dos au roman populaire, la figure de Maigret provisoirement mise au rancart (il reprendra les aventures du commissaire sous l'Occupation et sous la pression de Gaston Gallimard), il se permet plusieurs « exercices de style », au cours desquels il teste ses capacités à transcender une forme. Il réécrit dans *Les Pitard* (1934) et *Long cours* (1936) le roman d'aventures maritimes, montre les limites d'un certain roman exotique avec *Les Clients d'Avrenos* (1935) qu'il fait se dérouler en Turquie, essaye divers types de huis clos familiaux subissant l'oppression de décors et de vies radicalement différentes, depuis les fermiers de *La Veuve Couderc* ou du *Rapport du gendarme* jusqu'aux terribles sœurs Lacroix se disputant l'hôtel particulier et son propriétaire³⁰, en passant par les familles en pleine déliquescence d'*Oncle Charles s'est enfermé* (1940) ou de *Chez Krull* (1939). Mais il prend également le contre-pied de ces atmosphères oppressantes par des romans plus longs, plus polyphoniques, par le biais des chroniques familiales du *Testament Donadieu* (1937) ou du *Voyageur de la Toussaint* (1941) – lesquels annoncent *Pedigree* (1948), sa fresque ambitieuse et partiellement autobiographique du Liège du début du siècle. On peut même, à partir de 1941, voir s'esquisser un Simenon optimiste et souriant, débarrassé des lourdes fatalités – ce qui a pour résultat *La Maison des sept jeunes filles* (1942) ou des nouvelles comme *Annette et la Dame blonde*, *Le Bateau d'Emile*, *L'Enquête de mademoiselle Doche...* La période Gallimard voit également l'émergence d'un questionnement formel portant sur le cadre même du roman, dont

³⁰ *Les Sœurs Lacroix* a été publié en 1939.

Simenon joue à éprouver la solidité de diverses manières : se souvenant qu'il a été grand admirateur du *Voyage autour de ma chambre* (1792) de Xavier de Maistre, il truffe *L'Homme qui regardait passer les trains* (1939) et les nouvelles des *Dossiers de l'Agence O* (1943) de titres de chapitres ironiques. *Les Trois crimes de mes amis* (1938), eux, parviennent à être à la fois le roman et le laboratoire de ce même roman, par le questionnement que Simenon fait peser sur le matériau même choisi pour l'intrigue : les assassins et marginaux qu'il y dépeint ont non seulement bel et bien existé – presque tous apparaissent sous leur vrai nom ! – mais ont été des connaissances de Simenon, qui se met à son tour en scène pour narrer ses rencontres avec ces (ou ses ?) multiples personnages. Mieux encore, il prend conscience de l'influence du titre sur l'ouvrage, et s'amuse à contrecarrer cette influence en intitulant ses romans de manière tour à tour légère ou aberrante : qui n'a pas été intrigué par des formules aussi mystérieuses que *Touristes de bananes* (1937), *Ceux de la soif* (1938) ou encore *Le Coup de Vague* (1939) ? (Quant à savoir ce qu'ont pensé les lecteurs de 1943 en tombant sur le dernier Simenon intitulé *La Vérité sur Bébé Donge...*) Ces formulations légères sont, très souvent, des trompe-l'œil : l'on ouvre *Les Demoiselles de Concarneau* (1936) en croyant respirer du pittoresque, on se retrouve au cœur du drame de Jules Guérec pris dans les lacs de plus en plus inextricables de sa mauvaise conscience... D'autres titres, au contraire, vendent aussitôt la mèche, avec une vigueur et une netteté surprenantes, quasi rageuses : *Les Suicidés* (1934), *Le Suspect* (1937), *Cour d'assises* (1941) ne laissent aucun doute sur la sordidité du drame qu'ils définissent – mieux, qu'ils annoncent.

Restait encore, malgré ce resserrement autour de la période Gallimard, à opérer une sélection des romans qui, parmi les 55 titres que comprend cette période, comptaient parmi les plus significatifs en terme de romans-crisis. Le travail était délicat, car, ainsi que je l'ai expliqué plus haut, il est difficile de rencontrer dans toute l'œuvre de Simenon un livre qui concentre toutes les facettes de son art romanesque, mais, après mûre réflexion, mon choix s'est arrêté sur quatre œuvres précises : *L'Homme qui regardait passer les trains* (1939), *Le Voyageur de la Toussaint* (1941), *La Veuve Couderc* (1942), *Le Fils Cardinaud* (1943) et *La Neige était sale* (1948) (ce dernier titre constituant l'exception, puisque paru, lui, aux Presses de la Cité). Ces cinq ouvrages, d'une longueur inégale (*Le Fils Cardinaud* compte cent cinquante pages, contre les quatre cents du *Voyageur de la Toussaint*) ont le mérite d'offrir chacun une facette du roman-crise simenonien. *Le Fils Cardinaud* témoigne le mieux de sa structure

(adéquation au réel ; puis événement imprévu, basculement du héros dans un univers incompréhensible ; enfin, retour à la normale) ; *L'Homme qui regardait passer les trains* et *La Neige était sale* rendent compte de ses implications thématiques, voire morales et philosophiques, *La Veuve Couderc*, enfin, de l'aspect tragique du roman-crise, lorsque le personnage échoue à se ressaisir du monde qui l'entoure et se précipite dans le crime. *Le Voyageur de la Toussaint* est un peu une exception, non seulement parce qu'il évacue le choc initial et fait commencer la crise *in medias res* (comme dans *L'Évadé* [1936]), offrant dès lors une facette inattendue du talent de Simenon, mais aussi parce qu'il s'apparente à une sorte de *Bildungsroman* à la française : l'on y voit un jeune homme, naguère ingénu et ignorant des réalités du monde, faire son éducation à travers une série d'événements plus ou moins dramatiques. L'exemple du *Voyageur* montre bien que le roman-crise, loin d'être une forme sclérosée et étroite, ouvre son créateur à une infinité de variations littéraires – voire aide à la reviviscence de modèles romanesques éprouvés.

A travers ces multiples « exercices de style », se dessine la capacité extraordinaire que possède Simenon de renouveler personnages, décors et intrigue sans jamais sortir d'un cadre romanesque typé (qui n'est, justement, qu'un cadre, le canevas des mille et une variations que tisse l'auteur), ni cesser de questionner le personnage dans sa complexité, sa capacité de réagir aux événements. Tel est le paradoxe que je tâcherai ici d'élucider, en essayant de définir ce roman-crise dont Simenon s'est fait l'« artisan », en détaillant les principales caractéristiques, puis en essayant de déterminer les effets physiques et psychologiques sur le héros, sur son éthique profonde (nombre d'œuvres de Simenon tissent des variations autour, précisément, de l'attrait du mal, de la connaissance suprême du monde qu'il paraît offrir à ceux qui y tombent). Dans un dernier temps, j'étudierai les conséquences finales de la crise sur le personnage, notamment à travers l'échec de sa « libération ». Ce travail offre donc trois temps, qui ne sont pas autre chose que les trois apex de la crise chez le personnage simenonien.

I – TYPOLOGIE DE LA CRISE : QUAND LA MACHINE S'ENRAIE...

Tout était noir et blanc, d'un noir épais, d'un blanc cru, et soudain il avait l'impression qu'il était sorti du réel, que la vie avait cessé d'être la vie. L'univers se refermait sur lui. Il n'y avait plus que ces murs crus, ces machines noires et précises. Allait-il pouvoir s'échapper ? Est-ce que toute son existence n'allait pas s'écouler de la sorte ?

Georges SIMENON, *Les Noces de Poitiers* (1946), Gallimard, « Folio » (n°1304), 1981.

1 – « ENTRER DANS LA PEAU » DU PERSONNAGE : LE ROMAN SIMENONIEN, COMPTE-RENDU D'UNE DESTINÉE.

1.1. Un héros « plus vivant que la vie ».

Il ne faut donc pas croire que la place du personnage chez Simenon relève d'un instinct inconscient chez le romancier ; sans prétendre à une philosophie humaniste, le créateur de Maigret, romancier consommé et n'aspirant pas à une autre place que celle-ci, fait de son héros le pivot conscient d'une forme de réalisme dont il témoigne dans ses rares essais et dans sa correspondance avec André Gide. Ainsi, n'hésite-t-il pas à faire état de son ambition en ces termes : « *Mes personnages, j'aimerais les rendre plus lourds, plus tridimensionnels. Et j'aimerais créer un homme dans lequel chacun, en le regardant, trouverait son propre problème.* »³¹ De là la volonté de restituer cet homme dont il peint l'intériorité à un moment où il est le plus lui-même et renvoyé à lui-même – c'est à dire en période de crise : loin des apparences sociales et psychologiques, ses réactions ont quelque chose d'universel qui le rend « *frère de tous les hommes de la terre* »³². Encore faut-il, pour cela, convaincre le lecteur de la « naturalité » de cet être que le créateur lui propose en exemple, lui prouver que ce n'est pas une création artificielle, un sac d'idées et de détails physiques et physiologiques. Simenon va donc se

³¹ Cité par J. Dubois, *op. cit.*, p.317.

³² *Ibid.*

mettre à son diapason – le créateur se laissant conduire par la créature ; il va « endosser la peau » de son personnage et écrire le roman *comme s'il était, lui-même, le personnage* (on verra plus loin par quoi se manifeste cette identification, notamment au point de vue stylistique), se fondant uniquement sur la capacité de réaction de ce dernier aux événements inventés par le romancier. Or, Simenon, au nom de cette exigence de naturalité *interne* du héros, se découvre également tributaire d'un naturalisme plus extérieur, celui qui met le personnage « en situation » : comment décrire le processus de déroulement d'un avocat, d'un fermier, d'un homme d'affaires, d'un médecin, d'un employé, certes identiques dans leurs réactions psychologiques, mais conditionnés par leur milieu, leur entourage, le décor où ils ont l'habitude de vivre ? Face à André Gide, qui lui avoue : « *A vrai dire, je ne comprends pas bien comment vous concevez, composez, écrivez vos livres* »³³, Simenon, vers janvier 1939, lui répond par une lettre qui sonne comme un véritable manifeste sur son art et sur la place qu'il accorde au personnage dans sa création. Faussement modeste, il évoque d'abord ses propres limites :

[Mes premiers essais littéraires] 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, tel genre d'action... Je me promettais que la prochaine étape serait d'apprendre à vivre.

[...] Mais je suis encore dans un cadre étroit. J'ai besoin d'un *support* ; d'une grosse action. Je ne peux retenir l'attention que par une histoire dramatique.

Et surtout, je ne peux porter qu'un personnage à la fois ! Je crois que c'est ici la clé de tout mon effort et, parfois, de préférences qui peuvent paraître étranges. Avant d'écrire les grands romans que je me propose d'écrire, je *veux* être en pleine possession de mon métier et j'imagine mal Jean-Sébastien Bach ayant à lutter contre des questions techniques. Or elles sont aussi complexes pour le roman (à mon sens) que pour la musique et la peinture. 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.

Or, ce qui est possible en peinture, *le modèle vivant*, ne l'est pas dans le roman, du moins comme un Zola le concevait.

[...] J'ai voulu vivre coûte que coûte *toutes les vies possibles*. Pour ne jamais faire de documentaire. Pour ne jamais à avoir à étudier le personnage qui me manque. Pour qu'au moment voulu, dans mon bureau, dix personnages soient là le moment venu.

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.³⁴

³³ Lettre du 6 janvier 1939 d'A. Gide à G. Simenon, *op. cit.*, p.24.

³⁴ Lettre de janvier 1939 de G. Simenon à A. Gide, *op. cit.*, p.30.

L'identification avec le héros – et partant, avec son propre univers littéraire – est patente. Elle l'est au point que Simenon, grand arpenteur de l'Afrique, des pays du Nord, de l'Amérique et observateur d'un grand nombre de civilisations, prolonge ses expériences sociales ou ses rencontres de voyage de manière romanesque, cueillant non pas le « petit fait vrai » stendhalien, mais la scène fondatrice, l'être capital à partir desquels il pourra enrichir son univers littéraire. Mais il refuse le pittoresque extérieur, le « documentaire », tout ce qui met à distance l'observation. Parce que, ainsi que l'a constaté Bernard de Fallois à propos de Simenon, « *le propre du roman est de faire plus vivant que la vie* »³⁵, l'auteur, loin de se limiter et de limiter le champ de vision de son roman, l'anime au contraire en insérant des détails du réel « pris sur le vif » par le regard du romancier, mais dont la charge sémantique est prise en charge par le héros. C'est lui, et lui presque seul, fait avancer le livre, de la force de son seul point de vue sur les événements qu'il subit – et tant pis, si, parfois, l'intrigue dans laquelle l'auteur l'a placé le contraint à déplacer ce point de vue sur un autre pourvu qu'il revienne, comme la limaille de fer sur l'aimant, sur le personnage choisi – élu, pour ainsi dire³⁶.

1.2. *Un héros en crise.*

De ces postulats éthiques et esthétiques résulte une narration indirecte, où le temps du récit est, très souvent, l'imparfait plus que le passé simple : Simenon, tout autant qu'une continuité événementielle, décrit un *état* – état physique, état d'esprit, et il choisit par conséquent un temps qui puisse se mettre au diapason de la conscience du héros, de sa sensibilité : « *On entendait toujours des bruits d'eau et des heurts de cristal dans la salle de bains, si bien qu'il continuait à rôder dans le salon comme des roseurs de chair soignée, des lambeaux de nudité entrevus tout à l'heure, quelque chose d'intime, de chaud, de très délicat et de très cru tout ensemble qui faisait penser à l'amour charnel pour lequel cette maison était faite* »³⁷, note par exemple le romancier dans *Le Voyageur de la Toussaint*, et cette remarque traduit la sensation de malaise éprouvée par Gilles Mauvoisin égaré dans l'hôtel particulier d'une demi-mondaine.

³⁵ B. de Fallois, *Simenon*, Gallimard, NRF, « La Bibliothèque Idéale », 1961 (p.48).

³⁶ Ainsi, dans *Le Blanc à lunettes* (1937), Simenon est-il contraint, le temps d'un chapitre, d'offrir au point de vue de Ferdinand Graux, installé dans une plantation au Congo, le contrepoint de celui de sa future femme, restée à Moulins. Mais ce changement, loin de rendre le roman confus, accentue le déséquilibre du personnage principal, Graux : *il faut qu'à ce point de la crise, même le lecteur le perde de vue ; ce dernier n'a plus de sa conduite et de ses mobiles que le point de vue d'Emilienne, qui ne comprend pas, qui n'arrive pas à comprendre.*

³⁷ G. Simenon, *Le Voyageur de la Toussaint*, Gallimard, « Folio » (n°932), 1977, p.207.

L'imparfait permet à Simenon de décrire cet état physique, mental et psychologique – tout en prenant en charge une partie de la narration – mais une narration comme ralentie, suspendue, comme si le personnage rêvait l'action plus qu'il ne la vivait. Par cette ambiguïté, il est, pour Simenon, un parfait « temps de crise », puisqu'il lui permet de s'effacer en tant que créateur et narrateur (le « *on entendait* » qui ouvre l'extrait cité plus haut) pour entrer dans la mentalité particulière de son héros ; mais l'imparfait a également la vertu d'accentuer la « déréalisation » de l'univers, de n'en conserver que quelques détails, un ensemble de notations décousues (en apparence), comme si le décor où évoluait le héros se réduisait à une sorte de « paysage mental ».

Cet aspect est accentué par la description du décor et des personnages : là aussi, jamais le rôle du créateur n'aura paru aussi falot. Loin de la profusion lyrique d'un Zola, tout aussi éloignée de la minutie à la limite du morceau de bravoure de Balzac, elle se réduit presque toujours à quelques rapides remarques, à une fixation d'un détail physique ou local précis, mais qui, toujours, *fait sens*. Du notaire Coomans du *Bourgmestre de Furnes* (1939), le héros, l'insensible et cynique Joris Terlinck, ne retient que le blanc pur de la barbe, détail récurrent qui résume le personnage et le situe, le *place* aussitôt dans le décor, où qu'il aille, quoi qu'il fasse³⁸. L'environnement lui-même est peint à travers des détails précis, des objets, un arbre, une table, sur lesquels le héros projette ses sensations, leur conférant alors une sorte de tridimensionnalité qui les tire de leur statut banal. La narration suit exactement ces projections, éludant toute problématique intellectuelle, comme si le roman était construit par la force de l'instinct du personnage, et non par l'habileté de son créateur – ou plutôt comme si le point de vue du héros en crise rejetait la moindre construction issue de l'intellect pour ne plus se fier qu'à la seule force de son instinct.

Les sensations justement : les romans de Simenon sont littéralement traversés de notations sur le goût, l'odorat, l'ouïe, la vue, le toucher des héros, nous restituant toute leur vie instinctive, le cercle de leurs obsessions intimes. Leur sensibilité est d'autant plus étonnante qu'elle paraît littéralement décuplée par la crise qu'ils vivent, comme s'ils essayaient de se ressaisir du monde non par leurs anciens schémas, mais par une nouvelle forme de communication, plus sincère. Ainsi, lorsque Oscar Donadieu, le

³⁸ Ainsi, quand Joris Terlinck, bourgmestre de la ville de Furnes, défie l'assemblée des bourgeois qui veulent le déboulonner, il retient ceci de leur confrontation : « *Tous s'étaient retournés, les uns plus haut, les autres plus bas puisqu'ils étaient étagés dans l'escalier. La lumière rendait les visages roses dans les vêtements noirs. La barbe de M. Coomans apportait la seule touche de blanc pur.* » G. Simenon, *Le Bourgmestre de Furnes*, Gallimard, « Folio » (n°931), 1977, p.220.

« touriste de bananes »³⁹, qui a voulu se plonger corps et âme dans le « retour à la nature » au cœur des forêts tahitiennes, ne peut s'empêcher de revenir à la ville, la sensation qui l'éloigne définitivement de cette nature est le goût du chocolat chaud (produit manufacturé, « artificiel ») qu'on lui a proposé⁴⁰ ; de la même façon, à la fin du livre, il sera hanté par le souvenir des œillets blancs du presbytère, au moment de sa première communion, et ce souvenir, où tous les sens s'ordonnent parfaitement, l'aidera à comprendre d'où lui venait son idéal de pureté, et l'échec qui en découle. La sensation s'imbrique d'autant mieux dans la conscience du personnage que Simenon qu'elle se réduit, le plus souvent, à une notation fugace, que l'auteur se refuse, au contraire de Proust, à replacer dans une perspective intellectuelle : la sensation est moins élément d'une architecture que de ce « paysage mental » que nous évoquions plus haut⁴¹. Par un étrange phénomène de mimétisme, Simenon s'acharne à s'effacer en tant que créateur et à nous livrer son roman que par le biais de la capacité d'observation même de l'être qu'il nous décrit.

Le point de vue du héros en crise, observé strictement par Simenon, aboutit dès lors à un étrange *émiettement* du roman : sous nos yeux alternent brèves mentions d'un objet, d'un tableau, d'un souvenir, d'une sensation, des dialogues à peine esquissés, des phrases brusquement suspendues (la brièveté des paragraphes, chez lui, est patente), qui, loin d'offrir du personnage un tout compact, logique, le dissémine au contraire, l'éparpille en une sorte de géographie compliquée et dont il semble manquer au lecteur le dessin général. Ce n'est pas pour autant que le roman simenonien souffre d'incohérence car de fait, cet ensemble de notations, produit par le personnage et orchestré par le narrateur, va peu à peu, au fur et à mesure qu'avance l'intrigue, se mettre en ordre et trouver sa logique propre. Comme l'écrit justement Jacques Dubois, le personnage simenonien est une « *géographie humaine en attente d'événements* »⁴², une conscience qui, face à la crise, naît à elle-même, éprouve le besoin de comprendre en rassemblant une multitude d'indices (beaucoup étant issus de l'expérience de l'homme Simenon) qui l'aideront à cerner sa réalité. Si l'auteur offre à son héros des

³⁹ G. Simenon, *Touriste de bananes* (1937), Gallimard, « Folio » (n°1236), 1981.

⁴⁰ « C'était, en dedans, comme un bain de chaud, de sucré, de moelleux, un bain de 'comme quand il était petit', et il en arrivait à manger sans penser, le regard errant sur la cohue bariolée, sur les poissons, les fruits, sur ces taches, ces lignes, ces sons, eût-on dit, qui jouaient à s'enchevêtrer dans un soleil dont les rayons eux-mêmes ne parvenaient pas à tenir en place. [...] Au demeurant, il était trop émerveillé pour penser utilement. » G. Simenon, *op. cit.*, p.152.

⁴¹ Je n'insisterai pas non plus sur ce domaine, sur lequel je reviens abondamment dans mon précédent mémoire de Master 1.

⁴² J. Dubois, *Les Romanciers du réel de Balzac à Simenon*, Le Seuil, « Points-essais » (n°434), 2000, p.327.

facultés sensibles plus développées que les autres c'est aussi pour l'inviter à faire avancer le roman en questionnant son environnement, en en mesurant le degré de vérité ou de fausseté – en somme, il transvase ses qualités de créateur à son personnage lui-même. De sa « capacité de réaction » dépend l'avancée du roman vers son salut (ou sa perte), bref son aptitude à tracer son destin – et le mot revient constamment dans l'œuvre de Simenon, jusque dans les titres même de ses livres (*Le Destin des Malou*, par exemple). Réaction inégale, selon le caractère du personnage mis en scène : à la « force tranquille » de Hubert Cardinaud (*Le Fils Cardinaud*) ou de Gilles Mauvoisin (*Le Voyageur de la Toussaint*), décidés à ne pas subir un univers brusquement hostile et moqueur envers eux, répondent la passivité dans le mal de Frank Friedmaier (*La Neige était sale*) et la maladresse de Kees Poppinga (*L'Homme qui regardait passer les trains*), que chaque geste semble au contraire engluer dans leur fatalité, jusqu'à la catastrophe finale.

C'est donc bel et bien un héros *concave* que met en scène Simenon : un homme qui, loin d'agir avec panache et assurance, subit dès le début la situation de crise où il se trouve et cherche à y échapper. Pris de panique devant son gouffre intérieur (une panique qui ressemble à une sorte de vertige), il espère colmater ce vide en s'interrogeant et en interrogeant le cercle familial et géographique auquel il appartient, essayant ainsi de retrouver une place au sein de ce monde brusquement hostile. Au terme de cet interrogation, il reprendra son ancien mode de vie (le plus souvent sans illusion : c'est le cas d'Hubert Cardinaud, après qu'il aura retrouvé sa femme, en fuite du foyer conjugal) ou le refusera à jamais, prouvant son refus par un acte violent – suicide ou meurtre : ainsi de Kees Poppinga lorsqu'à la fin de son périple criminel, ayant fait la preuve de son incapacité de surmonter sa crise, il finit par s'allonger sur les rails d'une voie de chemin de fer (scène que le titre même du livre, *L'Homme qui regardait passer les trains*, sanctionne ironiquement). En bref, la destinée du héros décrit une sorte de courbe marquée par trois périodes : celle où le personnage colle à sa réalité, celle où, exclu de cette même réalité, il se défend et s'interroge, celle enfin où il décide, selon le mot de Tennessee Williams, d'« immobiliser la dérive », par le crime s'il le faut. L'événement qui le jette hors de sa routine est violent, ou renvoie le personnage à sa propre violence : c'est ainsi que le paisible professeur rochelais de *L'Évadé* (1935) se voit rattrapé par son passé de voyou échappé du bagne lorsqu'il croise, par hasard, la femme qui a aidé à cette évasion. Dans *Le Suspect* (1937), Pierre Chave, anarchiste « rangé » à Bruxelles, apprend que son ami va faire sauter une usine à Courbevoie et,

pour l'en empêcher, se précipite à Paris – et dans son propre passé. Mais des personnages moins interlopes, plus paisibles, se voient eux aussi menacés dans leur tranquillité et dans leur bonne conscience par un fait qui, brusquement, rendra leur existence caduque et les fera dévier littéralement du chemin qu'ils semblaient voués à tracer jusqu'à leur mort : pourquoi, dans *La Vérité sur Bébé Donge* (1943), François Donge est-il empoisonné un beau jour par sa femme ? A quelles pulsions de destruction obéit, dans *Le Bilan Malétras* (1948), le bourgeois havrais Jules Malétras quand il étrangle une fille qu'il n'aime même pas ? Et pour quelle raison l'insensible Joris Terlinck, le fameux bourgmestre de Furnes, après avoir provoqué le suicide d'un de ses employés à qui il refusait de prêter de l'argent, va-t-il laisser cette mort pourrir, lentement mais sûrement, une existence jusque là réglée à la minute près et dépourvue du moindre faux pas ? Quant à la décision subite du héros de *La Fuite de monsieur Monde* (1944) de tout quitter, alors que sa réussite sociale est éclatante... Il y a là, selon le mot de Jacques Dubois, une véritable « *sociologie de la déviance* »⁴³ chez Simenon, une volonté de faire dérailler son héros hors de son quotidien, hors de son système de pensées toutes faites pour l'obliger à découvrir ce qu'il sait de lui-même, ce qu'il vaut dans l'épreuve ; par un acte inattendu qu'il subit ou qu'il commet – sans l'avoir voulu la plupart du temps –, il le fait sortir du cercle de la routine et des habitudes à heures fixes (car le réalisme de Simenon, loin de s'étendre à l'ensemble de la société, reste au contraire un réalisme de confinement, avec un lieu clos, un nombre restreint de personnages et d'action – bref, une prison qui appelle l'évasion). C'est pourquoi l'aboulie des caractères simenoniens (autre lieu commun inhérent à son œuvre) est sujette à caution, lorsqu'on considère que la plupart, loin de se résigner à leur sort, essayent, à leur manière parfois dérisoire, de réagir, de se trouver de nouvelles raisons de vivre, quand bien même l'échec serait au bout de leur trajectoire.

2 – LE DUEL APPARENCE-REALITE.

2.1 : *Le rôle des incipits dans l'œuvre de Simenon : le bord paisible des choses...*

⁴³ J. Dubois, *op. cit.*, p.320.

Ce faisant, Simenon a très clairement saisi un courant de la littérature moderne que définit Thomas Pavel dans *La Pensée du roman* : celui qui dénonce « *la rupture inédite [qui] sépare désormais la réalité, devenue mystérieuse et profondément inquiétante, de l'individu, libéré des soucis normatifs et conçu comme le site d'une activité sensorielle et linguistique irrépressible.* »⁴⁴ Il s'opère une sorte de disjonction entre apparence et réalité, et plus Simenon questionne, par le biais de la conscience inquiète et tourmentée du protagoniste, cette faille, plus celle-ci s'élargit, aboutissant dès lors à un schisme entre la personnalité sociale de son héros (qui tente de maintenir, malgré son trouble, les codes et les rituels d'avant la crise) et le Moi instinctif qui lui est peu à peu révélé. Parfois, le divorce est tel que les deux parties se tournent l'une contre l'autre et se disputent la conscience du malheureux héros ; ainsi en est-il du pathétique « J.-P.G. » de *L'Evadé* (1936), qui essaye tout d'abord de dissimuler son passé de voyou, mais qui, dans son quotidien de sévère professeur d'allemand, sent resurgir en lui tous les gestes de son ancienne personnalité (aller au café, cracher par terre, fumer des cigarettes – et Simenon est à tel point soucieux de rendre l'obsession de « J.-P.G. » qu'il en précise la marque !), trahissant, de plus en plus consciemment, la caste des « honnêtes gens » à laquelle il se targuait d'appartenir. Mais lorsqu'il se décide à sauter le pas et à « redevenir ce qu'il était », le passé est mort et le milieu douteux auquel il appartenait n'a que faire de lui. Définitivement tiré de son Moi social, mais ayant échoué à incarner son Moi profond, « J.-P.G. » n'est plus qu'une faille béante, que la folie viendra combler *in extremis*, lui donnant un ultime rôle à jouer avant la mort effective : « *Il pensait à la chambre ripolinée, à l'infirmière en blanc, au grand parc tacheté d'ombre et de soleil...* »⁴⁵ Telle est la dernière sensation que l'auteur donne à ressentir à son héros, avant le chaos final.

Simenon ne maîtrise jamais aussi bien cet art de la faille que dans les *incipits* de ses livres. Le premier chapitre est toujours, chez lui, un chapitre d'exposition, nous montrant le héros en *situation* – et, apparemment, en situation de maîtrise : maîtrise de l'univers restreint où il vit, de son entourage, de ses habitudes sociales et psychologiques, bref, maîtrise de soi. On le verra, pareille exemplarité n'est qu'une façade, mais durant toute l'ouverture, Simenon joue le jeu d'un héros en pleine communion avec ce qui l'entoure. *Le Fils Cardinaud* (1943) offre un exemple des plus

⁴⁴ T. Pavel, *La Pensée du roman*, Gallimard, NRF-essais, 2003, p.49.

⁴⁵ G. Simenon, *L'Evadé*, Gallimard, « Folio » (n°1095), 1978, p.182. L'exemple de *L'Evadé* est particulièrement développé dans mon précédent mémoire sur Simenon, c'est pourquoi je ne dépasse pas ici le stade de la synthèse rapide.

révélateurs de l'habileté avec lequel Simenon, dans ses *incipits*, dose cet art de l'apparence :

Il était porté, comme un bouchon l'est par le flot. Le corps droit, la tête haute, il regardait devant lui et ce qu'il voyait se mariait intimement à ce qu'il entendait, à ce qu'il sentait, à des souvenirs, à des pensées, à des projets.

Il était content, content d'être lui, d'être là, de ce qu'il avait fait depuis sa première communion qui avait eu lieu dans cette même église, content de ce qu'il avait fait depuis son mariage – c'était le samedi où l'on avait célébré sept mariages rien qu'à Notre-Dame de Bon Port...

Il n'avait pas besoin de pencher la tête, de baisser les yeux, son fils était à côté de lui, un bonhomme de trois ans en costume marin qui regardait devant lui aussi gravement que son père.

Et c'était une joie grave que celle de Cardinaud ; la voix des orgues était grave aussi, et le parfum de l'encens, et le silence des mille personnes serrées dans l'église pour la grand-messe du dimanche.

Tous à la fois se signaient, s'agenouillaient, se redressaient, ou bien, la tête un peu baissée, se frappaient la poitrine, et ils étaient quelques-uns, comme Cardinaud, qui ouvraient la bouche... On ne distinguait pas leur voix... Elle se fondait dans la vague sonore que soutenait le bourdonnement des orgues :

« *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi...* »

Vingt, trente enfants là-haut, en rang, leur regard fixé sur le missel, chantaient en suraigu :

« *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi...* »

Cardinaud avait été de ceux-là aussi, dans la même église. Il était vêtu de noir, comme l'étaient tous les hommes qu'il connaissait, ceux de la paroisse qui occupaient les bancs importants. Derrière, la foule s'entassait, ceux qui ne viennent aux Sables-d'Olonne que l'été et pour qui la messe est une distraction, des femmes vêtues avec fantaisie, les ongles peints, certaines pieds nus dans des sandales, des jeunes gens en manches de chemise...

Il voyait tout ça, sans se retourner, il voyait, il vivait tout, les allées et venues du doyen et des deux vicaires devant l'autel, les petit pas précipités des enfants de chœur en rouge et blanc, le heurt des burettes. Car il avait servi la messe aussi.

Le temps, l'espace, les gestes, tout s'enchaînait, tout contribuait à former le bloc rassurant et limpide d'un beau dimanche, le premier dimanche après la Pentecôte, le dimanche de la Trinité.⁴⁶

Ce qui ressort de cet extraordinaire début, c'est tout d'abord le sentiment d'appartenance de Cardinaud, principal protagoniste de l'histoire, à la communauté (et l'on pourrait écrire *sa* communauté sans que le possessif soit très exagéré), à la ville des Sables-d'Olonne. L'instinct qui préside au déroulement de ce dimanche de la Trinité est un instinct de déchiffrement de tous les éléments dont la journée est constituée ; chaque détail est scruté, vérifié et approuvé avec satisfaction chaque fois qu'il fait la preuve de sa normalité. Cardinaud reconnaît son église, identifie la hiérarchie qui préside à l'organisation de la foule, sait se situer parmi elle(s). Mais au-delà de la satisfaction sociale, règne dans l'esprit du héros le sentiment que tout est, bienheureusement, *à sa*

⁴⁶ G. Simenon, *Le Fils Cardinaud* (1943), Gallimard, « Folio » (n°1047), 1978 (p.9-10).

place. Toutes les notations restituées par Simenon convergent vers le sentiment de plénitude que donne un monde soigneusement hiérarchisé : contrepoint du chant « suraigu » des enfants avec celui des adultes, justesse des gestes des enfants de chœur (et Cardinaud en vérifie d'autant mieux l'exactitude qu'il a été jadis à leur place), juste répartition des sensations (à la rumeur des orgues répond l'odeur de l'encens) ; le souvenir même s'insère dans cet instant dont il rehausse la perfection (les sept mariages à Notre-Dame de Bon Port)... Bref, tout, à ce moment précis, renvoie à Cardinaud l'image d'une idéalité parfaite, où chaque sensation participe à la plénitude de l'instant (« *Il voyait, il vivait tout* »), où même le passé éclaire le présent au lieu de l'obscurcir : c'est l'idéalité d'un monde avec lequel, loin de se sentir déplacé, importun, il vit en plein accord. Le style simenonien respecte et renforce cette apparence, les notations s'engrenant les unes dans les autres dans un mouvement qui leur donne l'apparence d'un rituel, où rien n'est gratuit, rien n'échappe : Jacques Dubois parle volontiers d'un « *texte aux aguets* »⁴⁷, qui trahit le regard d'un héros toujours soucieux d'une existence équilibrée, bien que tout, les souvenirs compris, conforte Cardinaud dans le soulagement d'être ce qu'il est. Alors que l'alternance des notations sociales et psychologiques, les irruptions brusques du passé dans le présent pouvaient conduire à une sorte de chaos structuro-temporel, règne dans cette scène l'impression d'un *ordre* bien établi, qui semble se constituer sous les yeux de Cardinaud, et dans lequel il ne lui reste plus qu'à se laisser « porter ».

Parallèlement à l'exhibition d'une telle perfection (exhibition qui, naturellement, alerte le lecteur : tout cela est trop beau pour durer, il va « se passer quelque chose »), Simenon insère des détails qui apprennent au lecteur la situation sociale et psychologique de Cardinaud : un père de famille qui gagne bien sa vie (il est dans la foule des « notables », au premier rang), marié (et apparemment bien marié puisqu'il se souvient encore avec émotion de son mariage), et surtout si bien intégré à la communauté qu'il ne lui viendrait même pas à l'esprit de souhaiter être autre chose que ce qu'il reconnaît pour sa propre identité. « *Il était content, content d'être lui, d'être là* », note d'ailleurs Simenon, non sans un soupçon de malignité dans le redoublement de l'adjectif et de l'infinitif, ainsi que dans les assonances entre « lui » et « là ». Malignité fondée : les renseignements que l'auteur nous fournit, comme en passant, sur son personnage, au cours du déroulement de la scène, sont censés être les plus stables ;

⁴⁷ J. Dubois, *op. cit.*, p.328.

ce sont eux, qui, au contraire, vont par la suite se dérober et faire basculer le personnage dans la crise et le doute.

2.2 : ...et leur envers vertigineux.

« *Le bloc rassurant et limpide* » de ce beau dimanche ne va pas tarder, en effet, à se fissurer – précisément parce que ce qui offre l'apparence d'un bloc, chez Simenon, repose sur l'enchaînement des multiples notations, les unes reliant et complétant les autres : le réalisme simenonien est produit par *concaténation*. Tout l'art de Simenon, pour annoncer la crise que va vivre le personnage, réside justement dans la rupture progressive de cette chaîne, par le biais, une fois de plus, de courtes notations, mais dissonantes. Toute l'ouverture écrite du point de vue d'un Cardinaud heureux d'être lui-même est en elle-même annonciatrice de la crise : elle invite le lecteur à bien faire attention à ce qui se prépare. La messe terminée, Cardinaud et son jeune fils rentrent chez eux à pied, effectuant – ah, la force de l'habitude, du rituel ! – « *le tour du Remblai* »⁴⁸ – et Simenon, sur la démarche de Cardinaud, laisse échapper un : « *Il marchait toujours, comme dans une procession* »⁴⁹ ; l'ironie est ici patente, qui débusque le personnage dans la ritualisation instinctive à laquelle il obéit, et prépare l'instant de son « déraillement ». Le héros s'attend bien évidemment à ce que la chaîne d'habitudes ne s'interrompe pas, au point, même, qu'il anticipe sur les prochaines minutes : le déjeuner, préparé par sa femme, sera servi. « *Il sait que vont l'accueillir l'odeur du rôti, le grésillement des pommes frites dans l'huile bouillante ; il sait...* »⁵⁰ Ici, l'interruption tranche l'idylle, avec une sécheresse révélatrice : l'instant du basculement est proche. Et de fait, la porte de la maison à peine franchie, les sens extraordinairement aiguisés de Cardinaud perçoivent une tout autre réalité :

– Marthe ! appelle-t-il.

Cela ne sent pas le rôti, mais le rôti brûlé, et une vapeur bleue sort de la cuisine. En outre, on devine un courant d'air, là-haut, dans les chambres. Pourquoi les chambres seraient-elles ouvertes ?

– Marthe ?... Avance, Jean !...

Il ne veut pas encore se précipiter. Et même il fredonne. Il accroche son chapeau de paille au porte-manteau. Il se voit un instant dans la glace et il est satisfait de son image. [...]

La salle à manger est vide. La table n'est pas mise. Le bébé n'est pas dans son berceau. Qu'est-ce qui pourrait, un dimanche ?...

⁴⁸ *Ibid.*, p.12.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁰ *Ibid.*, p.14.

Dans la cuisine, l'odeur de brûlé est plus forte, la fumée épaisse, et Cardinaud ouvre le four, se brûle les doigts en retirant la lèche-frite sur laquelle il n'y a plus qu'une sorte de charbon noir. [...]

La sensation est atroce, la même que quand, Dieu sait pourquoi, il s'est cru tuberculeux et qu'il est allé voir un spécialiste. Au moment d'entrer dans le salon d'attente, cela l'a pris, dans la poitrine, partout, un vague, un vide soudain, un mollissement, une panique. [...]

Les lits sont faits. Il ouvre l'armoire à glace. Sur la planche du dessus, il ne voit pas le dernier chapeau de Marthe, celui qu'elle s'est fait faire pour la Pentecôte.

– Marthe !...

Ils sont là tous les deux, elle et lui, dans un cadre doré qui tranche sur le papier à petites fleurs, et Marthe, comme le photographe le lui a conseillé, parce qu'il doit en être ainsi sur une photographie de mariage, penche un peu la tête du côté de son mari.

Ce n'est pas possible... Qu'est-ce qui ?... [...]

Il se retrouve en bas. Jean ne sait où se mettre et répète :

– Où est-elle, maman ?

Il essaie de sourire et grimace comme quelqu'un qui va pleurer.⁵¹

Toute la scène montre l'effondrement progressif de Cardinaud, plus exactement de la logique du monde où il vivait. À côté de notations en accord avec son caractère, Simenon multiplie les incohérences de fait (le rôti brûlé dans le four, les chambres ouvertes) et de geste (lorsque Cardinaud « *se retrouve en bas* » sans que rien dans le texte ne l'ait prémédité, et surtout lorsqu'il essaye de sourire, et semble au contraire pleurer) ; les apparences s'enfuient progressivement, laissant place à l'inconnu, l'absurde, un entre-deux menaçant où rien ne paraît avoir de sens – et encore moins les tentatives dérisoires de Cardinaud pour retrouver sa femme. La chaîne d'habitudes se désagrège, et avec elle l'idéalité d'un monde troublé par une inquiétude – inquiétude qui se traduit en creux, par l'absence inhabituelle de Marthe. La narration mène de front cette désagrégation, faisant encore ressortir les détails d'un réel rassurant (lorsque Cardinaud « *se voit dans la glace et est satisfait de son image* »), et l'irruption de notations destinées à alerter le héros (et le lecteur) du danger. De là un effet de basculement progressif, mais irrémédiable : dans cette maison où il ne reconnaît plus rien (à commencer par l'absence de sa femme), où tout se détraque, Cardinaud effectue son saut « hors du monde », donnant l'impression de passer, par le biais de cette absence, dans un cadre spatio-temporel parallèle, inconnu, menaçant. Le changement de temps de la narration, passant d'un imparfait descriptif à un présent simple, qui narre les faits presque crûment, souligne cette chute du héros qui semble alors « descendre de son nuage ». La structure même des phrases et des paragraphes se modifie ; alors que chaque paragraphe, auparavant, semblait compléter le précédent, et ainsi de suite, à l'infini, un détail en amenant un autre, communiquant au lecteur la

⁵¹ G. Simenon, *op. cit.*, p.14 à 16.

sensation de plénitude que donne un univers parfaitement *logique*, Simenon les raccourcit ou y insère des questions inachevées qui, un instant, parasitent le point de vue uniment indirect de la narration ; ces bribes de discours direct (que viennent renforcer des phrases lapidaires, issues, dirait-on, directement de la conscience du personnage : « *Ce n'est pas possible...* »), au milieu d'une narration encore indirecte, traduisent bien le duel que se livrent une réalité idéalisée et celle, inouïe, à laquelle doit faire face Cardinaud : sa femme l'a quitté, lui, l'homme parfait, le héros si pleinement satisfait d'être à sa place. En insérant sous ce quotidien sans histoire l'événement le plus imprévisible qui soit et en montrant les répercussions sur Cardinaud, Simenon signale que la plénitude vécue par ce dernier n'est qu'une façade brillante, une apparence sous laquelle court une autre réalité, plus noire, plus corrosive, et que, passé le moment de désespoir, le héros devra apprendre à accepter, ou à combattre.

3 – LA RUINE DES VALEURS ET L'APPARITION D'UN HEROS « DISPONIBLE » : LE CAS DE *L'HOMME QUI REGARDAIT PASSER LES TRAINS*.

3.1 : *Le standing social, et ce qu'il en advient.*

Chez Simenon, l'effondrement du glacis des apparences se double généralement d'une autre ruine : celle de l'image sociale du personnage. Celui de Cardinaud nous renseigne bien sur ce qui est – et restera, à quelques exceptions près – le mètre-étalon du héros simenonien : quelqu'un qui colle autant que possible à la classe sociale dont il est issu, qu'il soit fermier, employé ou grand bourgeois. On se rappelle la satisfaction avec laquelle Cardinaud, dès l'ouverture du livre, parvient à se situer dans

la foule de l'église – celle-ci devenant alors la métaphore de la société des Sables-d'Olonne, avec sa hiérarchie de touristes, de notables, de petites gens. La rupture entre la réalité et l'individu dont parle Thomas Pavel lorsqu'il cherche à caractériser le roman moderne, se situe chez Simenon non seulement sur un registre intuitif et psychologique (comme nous avons tâché de le montrer plus haut), mais elle sépare aussi le héros des valeurs auxquelles il avait coutume de croire, et qui ne sont pas autre chose que celles de sa classe. Le lecteur n'a pas affaire nécessairement à un héros borné, intolérant (excepté l'arrogant bourgmestre de Furnes que nous avons déjà évoqué), la sensibilité exacerbée dont le dote Simenon le prouve, mais l'univers dont il tire sa subsistance reste, à ses yeux, unidimensionnel, complètement dépourvu de double fond, d'ambiguïté – de là sa profonde prévisibilité. Le monde est le héros, le héros est le monde – dans sa dimension sociale comme psychologique ; et Jacques Dubois n'a pas tort d'affirmer à ce sujet que « *chez Simenon, la vision du social s'appuie sur quelques convictions simples mais prégnantes. L'individu est "déterminé" ; il est le produit d'un milieu et d'une histoire.* »⁵² Les valeurs du personnage ne doivent en effet pas tant à une éthique personnelle qu'à un profond sentiment d'appartenance, d'enracinement, au désir d'être au bon endroit au bon moment. Et l'on est en droit de se demander, à la lecture des *incipits* des romans de Simenon, si ce dernier cherche à doter ses créatures d'une conscience autre que celle de leur classe. C'est oublier que les valeurs sociales, chez l'auteur, sont un autre aspect des apparences qu'il entend dénoncer au travers d'un héros soudain déstabilisé, réduit à quia par un de ces tours du destin dont Simenon a le secret, et contraint par là de se redéfinir plus profondément qu'il ne l'a jamais fait.

Si Hubert Cardinaud est un type révélateur des implications psychologiques d'un réel soudain dérobé, son créateur a plus particulièrement dépeint la fuite des valeurs sociales dans *L'Homme qui regardait passer les trains*. Comme dans *Le Fils Cardinaud*, comme dans tant de ses livres, Simenon nous montre d'abord le héros « en situation », nous familiarisant avec la chaîne précise de ses habitudes, nous communiquant la certitude qu'il a d'être à sa place. Le héros, ici, est hollandais ; il s'agit de Kees Poppinga, qui travaille dans la maison de Julius de Coster, établissement réputé pour fournir les bateaux du port de Groningue en marchandises de toutes sortes. Le roman s'ouvre par la description d'un être socialement arrivé, avec une femme effacée juste ce qu'il faut, deux enfants, une maison particulière avec un poêle en

⁵² J. Dubois, *op. cit.*, p.320.

céramique (dans les années 30, ce mode de chauffage était considéré comme un luxe) ; bref, il offre à tous – et à commencer par lui-même – l’image parfaite d’un *standing* social élevé. Kees Poppinga réussit apparemment à se réduire à un Moi tout social, n’existait qu’en fonction des valeurs de la bourgeoisie hollandaise des années 30 et des signes qu’elle suppose, mais l’ironie de Simenon, dans le détail des moindres gestes de son héros, déjà nous alerte. L’*incipit* du livre nous transporte le soir du drame qui va faire basculer le destin de Poppinga, au moment précis où ce dernier paraît *coller* le mieux à sa réalité sociale :

Ce qu’il n’aurait avoué à personne, car cela aurait pu passer à la rigueur pour une critique de la vie familiale, c’est que, le dîner terminé, il avait une certaine tendance à s’assoupir. La nourriture n’y était pour rien, puisque, dans la plupart des familles hollandaises, on dînait légèrement : du thé, du pain beurré, de minces tranches de charcuterie et du fromage, parfois un entremets.

Le coupable était plutôt le poêle, un poêle imposant, ce qui se fait de mieux dans le genre, en carreaux de céramique verte aux lourds ornements nickelés, un poêle qui n’était pas seulement un poêle, mais qui, par sa chaleur, par sa respiration pourrait-on dire, rythmait la vie de la maison.

Les boîtes de cigares étaient sur la cheminée de marbre, et Poppinga en choisit un avec lenteur, en reniflant, en faisant craquer le tabac, parce que c’est une nécessité quand on veut apprécier un cigare, et aussi parce que ça s’est toujours fait de la sorte.

De même que, la table à peine débarrassée, Frida, la fille de Poppinga, qui avait quinze ans et des cheveux châtons, étalait ses cahiers juste sous la lampe et les contemplait longtemps de ses grands yeux sombres qui ne voulaient rien dire ou qu’on ne comprenait pas.

Les choses suivaient leurs cours. Carl, le gamin qui, lui, avait treize ans, tendait son front à sa mère, puis à son père, embrassait sa sœur et montait se coucher.

Le poêle faisait entendre son ronflement et Kees demandait, par habitude :

– Qu’est-ce que vous faites, maman ?

Il disait maman à cause des enfants.

– Je dois mettre mon album à jour.

Elle avait quarante ans et la même douceur, la même dignité que toute la maison, gens et choses. On aurait presque pu ajouter, comme pour le poêle, que c’était la meilleure qualité d’épouse de Hollande, et c’était d’ailleurs une manie de Kees de toujours parler de première qualité.

Justement, à propos de qualité, le chocolat seul était de second choix et pourtant on continuait à en manger de cette marque, parce que chaque paquet contenait une image et que ces images prenaient place dans un album spécial qui contiendrait, dans quelques années, la reproduction de toutes les fleurs de la terre.

Mme Poppinga s’installa donc devant le fameux album et classa ses chromos, tandis que Kees tournait les boutons de la radio, si bien que du monde extérieur, on n’entendit qu’une voix de soprano et parfois un choc de faïence venant de la cuisine où la servante lavait la vaisselle. [...]

N’y avait-il pas quinze ans qu’il en était ainsi, et qu’ils étaient quasiment figés dans les mêmes attitudes ?⁵³

⁵³ G. Simenon, *L’Homme qui regardait passer les trains* (1939), Gallimard, « Folio » (n°1169), 1980, p.11-12.

Ce qui frappe tout d'abord dans cette description du héros « en famille », c'est précisément l'aspect d'image propre, inoffensive, « chromo » en somme (et que l'on retrouve ces « chromos » insérés dans la scène comme un élément essentiel n'est pas gratuit). Simenon montre cet « intérieur hollandais bourgeois » comme un modèle de conformisme parfait, un *cliché* réussi en tout point, où « *gens et choses* » paraissent à leur place. Rien ne manque au descriptif ! Le poêle, la cheminée de marbre, les cigares du père, l'album d'images de la mère, les devoirs de la rêveuse jeune fille, le garçonnet tendant poliment son front à baiser avant de se coucher – à huit heures, comme de juste... Ce n'est plus un roman de Simenon, manque de s'écrier le lecteur, c'est une œuvrette sentimentale à la Octave Feuillet ou Charles Mérouvel⁵⁴ ! Cette idéalité tient au fait qu'une fois de plus, Simenon adopte le point de vue du personnage principal et ne semble voir que par ses yeux – et ce dernier laisse avant tout percer la fierté de sa réussite sociale, le sentiment que « tout est bien ». Poppinga a l'impression, avec cette soirée familiale, de vivre en conformité avec ce que la réalité exige de lui (alors qu'il ne fait que s'en isoler, comme le prouve le détail de la radio, seul élément qui relie, à ce moment-là, la famille au reste du monde). Pourtant, à y regarder de plus près, on remarque sur cette « photo de famille bourgeoise » d'étranges lézardes, comme si le réel, à force d'idéalité et de stabilité, se fissurait sous la pression de sentiments plus inavouables de la part du personnage. De fait le regard de Poppinga, plus que la véritable sensation que son univers *est* ainsi, trahit surtout sa *volonté* que les choses soient ainsi, et la disjonction s'opère bel et bien, mais à cet endroit du roman très discrètement, entre un Moi social, « officiel » pourrait-on dire, et une personnalité plus obscure, encore étouffée par les convenances.

Poppinga en effet joue le jeu social de toutes ses forces, mais y croit-il ? Son statut de bourgeois est-il un rôle, un masque imposé par le milieu social où il a choisi de s'implanter ? Simenon laisse planer le soupçon à ce sujet, en insistant, par ses discrètes notations habituelles, sur tout ce que cette idéalité a d'exhibé, de *voulu*. Le point de vue indirect de Poppinga l'aide à démasquer la fausseté de la « scène » familiale (tant au sens théâtral que littéraire). Pourquoi Poppinga fait-il craquer ses cigares avant de les fumer ? Parce qu'il s'est pénétré de l'idée que c'était ainsi qu'on

⁵⁴ Ecrivain populaire de la fin du XIXe Siècle, auteur des titres les plus prometteurs qui soient en matière de « chromo » littéraire : *Chaste et flétrie*, *Le Péché de la Générale*...

les apprécie le mieux, « *et surtout* (et ici, le héros se démasque dans toute sa dérision) *parce que ça s'est toujours fait ainsi* ». L'explication est pour le moins courte, et trahit tout ce que l'existence que Poppinga croit s'être choisie comporte de parade, de convention. Parade, cette jeune fille si sage, mais dont les yeux sont si incompréhensibles qu'on est en droit de s'interroger sur son intelligence. Fausse, cette épouse qui ne songe qu'à son album spécial de « chromos ». Encombrant, ce poète qu'on a choisi uniquement « *parce que c'est ce qui se fait de mieux dans le genre* » ; et le fait que Simenon fasse remarquer, au sujet de Poppinga, qu'il a toujours en bouche l'expression « de première qualité » (y compris pour sa femme !) lui permet de dénoncer, par-delà le piège d'une réalité paisible et sans tache, un homme qui ne pense jamais par lui-même, une marionnette aux gestes purement sociaux, sans conscience propre, sans destin, uniquement préoccupée de « sauver les apparences » (à tout le moins de les respecter) en refoulant les pensées mauvaises qui pourraient l'habiter : ennui des soirées en famille, irritation à être entouré de personnes trop peu stimulantes (femme, enfants). On voit par là que, parti du point de vue d'un héros uniquement préoccupé de son rang social, Simenon excelle à révéler la béance d'un Kees Poppinga à qui le malheur – en l'occurrence la ruine de son *standing* social – dessillera les yeux : en multipliant les grincements au sein de l'idylle, en en dénonçant le côté forcé, il dépasse les signes sociaux pour nous convier à une expérience presque morale : un héros libéré des apparences, *disponible* presque au sens gidien.

3.2 : *La ruine des valeurs morales : la rencontre du héros avec Julius de Coster.*

Une fois terminé l'exposé de cette existence plate, avec quelle jubilation l'auteur fait dérailler la destinée sans grandeur de ce personnage dérisoire, à qui le bloc d'habitudes et la stricte observance du jeu social ont donné l'illusion d'être quelqu'un ! Et, de fait, tout *L'Homme qui regardait passer les trains* est gouverné par un principe d'ironie et de roserie rares dans l'œuvre de Simenon, ordinairement plus discrète, plus attachée à une restitution tridimensionnelle du personnage. Ici, si le romancier, selon sa technique habituelle, endosse bien le point de vue de Kees Poppinga, il offre en contrepoint une vision dérisoire de la destinée de son héros, entre irritation et pitié. Cette vision se manifeste non seulement dans le discrédit des valeurs dont s'entoure Poppinga, mais elle surplombe également ce dernier en s'intégrant à la

structure même du roman ; on la remarque dans les titres de chapitres qui commentent ironiquement l'action qu'ils développent, suivant un procédé des romans picaresques de Le Sage ou du *Tom Jones* d'Henry Fielding. C'est ainsi que le premier chapitre s'intitule absurdement : *Quand Julius de Coster le Jeune s'enivre au Petit Saint Georges et que l'impossible franchit soudain les digues de la vie quotidienne*⁵⁵ (chaque étape de la « geste poppingacienne » sera ainsi commentée, discréditée et renvoyée à sa profonde dérision, mais n'anticipons pas).

Mais ce contrepoint corrosif, qui court en filigrane tout au long de l'intrigue, Simenon choisit de l'incarner, dès le début du livre, par le personnage de Julius de Coster, le patron de Poppinga. La rencontre a lieu à un moment très précis de l'existence de ce dernier : au moment où, venu s'assurer qu'un bateau avait été bien ravitaillé par son patron, il s'aperçoit qu'il n'en est rien. Et lorsqu'aussitôt il se précipite chez de Coster, c'est pour y trouver la femme du patron en compagnie de son amant, le docteur Claes. Cette succession d'imprévus dénonce un réel qui, soudain, donne de la bande : Poppinga, qui se contentait d'apparences, perçoit simultanément et l'apparence et la réalité de situations et d'êtres qui semblaient jusqu'ici irréprochables : la femme de de Coster trompe son mari, lui-même néglige sa maison de commerce... Complètement désespéré, Poppinga erre alors dans une ville qu'il ne parvient plus, non plus, à reconnaître, jusqu'à ce que, par hasard, il rencontre dans un café Julius de Coster lui-même – mais un de Coster méconnaissable, qui a envoyé littéralement valser le quant-à-soi bourgeois qui était le sien. Ayant convié son employé à sa table, loin de le rassurer, il lui fait alors la plus extraordinairement cynique et ironique des confessions, dénonçant le piège des apparences auquel s'est laissé prendre Poppinga, et pas seulement au point de vue social. Voici l'extrait le plus significatif de ce qui demeure, dans l'œuvre de Simenon, un véritable « morceau de bravoure » :

– Videz votre verre, je vous prie... Vous êtes un homme assez raisonnable pour que je puisse tout vous dire... Imaginez, *monsieur* Poppinga, que la maison Julius de Coster en Zoon sera demain matin en banqueroute frauduleuse et que la police sera lancée à ma recherche...

[...] Vous ne comprendrez pas tout ce que je vais vous expliquer, parce que vous êtes un vrai Hollandais, mais, plus tard, vous réfléchirez, *monsieur* Poppinga...

⁵⁵ G. Simenon, *op. cit.*, p.9. On notera la pertinence de la métaphore de la “digue”, dans une histoire dont l'ouverture se situe en Hollande... C'est également la définition la plus exacte de la crise telle que la conçoit Simenon, lorsqu'elle s'applique au personnage.

[...] Que ceci vous démontre d'abord que, malgré vos qualités et l'excellente opinion que vous avez de vous, vous êtes un pitoyable fondé de pouvoir, puisque vous ne vous êtes aperçu de rien... Voilà plus de huit ans, *monsieur* Popinga, que je me livre à des spéculations dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles sont hasardeuses... [...]

– Je suis allé chez vous...

– Où vous avez vu la charmante Mme de Coster ? Le docteur Claes était-il là ?

– Mais...

– Ne vous troublez pas, *monsieur* Popinga ! Il y a trois ans, presque jour pour jour, car cela a commencé une nuit de Noël, que le docteur Claes couche avec ma femme... [...] De mon côté, je dois ajouter que j'allais à Amsterdam chaque semaine retrouver Paméla...

[...] Je vous jure que j'ai fait ce que j'ai pu... C'est une spéculation sur les sucres qui flanque tout par terre, et j'aime mieux recommencer ailleurs que me débattre parmi tous ces idiots solennels... Ce n'est pas pour vous que je parle... Vous êtes un bon garçon, et, si vous aviez été élevé autrement... A votre santé, mon vieux Popinga !

Cette fois, il n'avait pas dit « *monsieur* Popinga » !

– Croyez-moi ! Les gens ne valent pas tout le mal qu'on se donne pour qu'ils pensent du bien de vous... Ils sont bêtes ! Ce sont eux qui exigent que vous preniez des airs vertueux et c'est qui à qui trichera le plus... Je ne voudrais pas vous chagriner, mais je pense soudain à votre fille, que j'ai encore aperçue la semaine dernière... Eh bien ! entre nous, elle vous ressemble si peu, avec ses cheveux sombres et ses yeux alanguis, que je me demande si elle est de vous... qu'est-ce que cela peut faire, après tout ? Ou, du moins, cela n'a pas d'importance si l'on triche soi-même... Tandis que, si l'on s'obstine à jouer franc jeu et qu'on est volé... [...] C'est tellement plus sûr de tricher le premier !... qu'est-ce qu'on risque ? ... Ce soir, je vais aller déposer les vêtements de Julius de Coster le Jeune au bord du canal... Demain, tout le monde croira que je me suis suicidé plutôt que de supporter le déshonneur et ces imbéciles vont dépenser je ne sais combien de florins à faire draguer le canal... Pendant ce temps-là, le train de minuit m'aura conduit loin d'ici...⁵⁶

On remarque à cette occasion une nouvelle variation dans l'irruption de la crise qui secoue le héros : elle est, cette fois, appréhendée par le biais d'un tiers – et quel tiers ! Le lecteur remarque tout de suite l'intérêt du discours de Julius de Coster : accabler définitivement Popinga, l'obliger à dépasser enfin une existence fautive, et qui, de toute façon ne peut plus guère se maintenir. Après avoir été ruiné socialement (la faillite de de Coster, la révélation des défauts et des turpitudes que les bourgeois de Groningue dissimulent avec soin), le personnage va prendre conscience ensuite de la profonde inanité de la morale, de l'intégrité qui lui paraissaient siennes. Sous la surface des existences rangées et des bonnes intentions, existe un envers noir, ricanant – celui où se tiennent « ceux qui tirent les ficelles » – et cette inanité de l'image sociale brusquement révélée n'est pas sans évoquer *La Mort d'Ivan Illitch* de Tolstoï⁵⁷.

⁵⁶ G. Simenon, *op. cit.*, p.24 à 29.

⁵⁷ La révélation de la béance des êtres derrière leur *artefact* social, telle que le juge mourant se la voit révéler dans *La Mort d'Ivan Illitch*, inspire à Tolstoï des pages qui auraient presque pu être rédigées par Simenon lui-même : « *Les vêtements de sa femme, la forme de son corps, l'expression de son visage,*

Ce ricanement court tout le long du discours de de Coster – un de Coster qui a laissé tomber le masque de la respectabilité morale et sociale (il a rasé sa barbe – geste qui revient dans l’œuvre de Simenon comme un acte d’émancipation⁵⁸) et apparaît, soudain, comme un tentateur diabolique, un séduisant « pêcheur en eau trouble » qui va ravir l’âme du malheureux Poppinga, son inférieur. Avec quelle minutie son compagnon va-t-il s’employer à lui démontrer, preuves à l’appui, que, pour reprendre l’expression de Jacques Audiberti, « *le mal court* » et régente le monde bien mieux que la respectabilité et le bon droit – pire, encore, il se sert de cette respectabilité, de ce bon droit pour ses propres entreprises ! « *Ainsi, partout l’on triche, partout l’on fait comme si* »⁵⁹, constatait déjà la malheureuse héroïne de la pièce d’Audiberti, à laquelle, ici, Poppinga ne peut s’empêcher de ressembler dans sa découverte ébaubie de l’envers des choses. De Coster semblait un bourgeois hollandais puissant et respectable ? Il s’avère ruiné à la suite de manœuvres frauduleuses (il a spéculé avec les fonds de son commerce). Il aurait pu, également, passer pour un mari trompé, ignorant son infortune⁶⁰ ; non seulement il est au courant des relations qu’entretient sa femme avec le docteur Claes, mais il a lui-même une maîtresse, qu’il entretient à grands frais. Qui plus est, bien qu’il soit un escroc, donc digne d’être puni par la société, il se soustraira à la justice sans le moindre problème – allant jusqu’à dévoiler son plan à son malheureux compagnon ! Loin de se laisser prendre au piège des apparences, initiateur diabolique, il montre donc, au contraire, à son employé l’art et la manière de s’en servir, lui révélant la conception profondément arriviste qu’il a du monde : rien ne sert d’être bon, d’être respecté, d’être honnête ; il faut dépasser l’apparence, se hisser au-dessus du troupeau, pour qui elles sont précisément faites ; pour cela, rien de tel que de « *tricher* » – c’est-à-dire non seulement d’utiliser l’apparence et la réalité, de jouer jusqu’au vertige avec le décalage entre l’une et l’autre, mais de le faire à son seul profit . En guise de morale, de Coster ne propose en fin de compte que la satisfaction de son propre plaisir, partant du principe que les relations qui gouvernent ce monde sont elles-mêmes dépourvues de toute morale et d’honnêteté (quoiqu’elles en prennent l’habit), étant exclusivement de prédation. De

tout lui confirma la même chose : “Ce n’est pas cela. Tout ce dont tu as vécu et dont tu vis est un mensonge, une tromperie destinés à te cacher la vie et la mort.” » (Lev Tolstoï, La Mort d’Ivan Illitch [1886], Gallimard, « Folio classique », 1997, p.153)

⁵⁸ On le retrouve dans *L’Evadé* (1936) et dans *La Fuite de monsieur Monde* (1944).

⁵⁹ Jacques Audiberti, *Le Mal court* (1946), in *Théâtre I*, Gallimard, NRF, 1948, p.184.

⁶⁰ Ce qui arrive, précisément, au *Fils Cardinaud*. Toute l’œuvre de Simenon est traversée de ces récurrences actanciennes, traitées d’un point de vue différent à chaque fois.

Coster conçoit, du reste, son attitude présente comme une libération : il sort de cette humanité aux « *airs vertueux* » pour conquérir ce à quoi il « a droit » : c'est très exactement l'attitude de l'arriviste qui estime que c'est bien son tour de marcher sur les pieds des autres après avoir été lui-même tant malmené.

Mais afin que nous saisissons toutes les implications de ce discours cynique et anti-humaniste, Simenon, toujours soucieux du point de vue du héros (c'est-à-dire de Poppinga), se refuse, une fois de plus, à intervenir en tant qu'auteur, à proposer une réfutation morale. Au contraire, le point de vue de Poppinga nous révèle un de Coster au discours d'abord déstabilisant, traumatisant, puis, au contraire, plein de séduction – et le personnage, après avoir cherché à s'accrocher aux reliefs de son système socio-moral, entre brusquement en empathie avec le discours de son ex-patron. Son attitude dès lors, ressemble à celle d'un disciple, d'un homme endoctriné par quelque formidable gourou : « *Dès ce moment, il se passa une chose inattendue. Kees devint, contre son attente, d'un calme presque surnaturel* »⁶¹, mentionne l'auteur, comme sans y toucher, à un détour de la tirade de de Coster. Celle-ci est, du reste, entrecoupée d'indications quasi scéniques qui, peu à peu, montrent deux personnages en train de se rejoindre, de dépasser la hiérarchie employeur-employé et de communier *contre* le monde dont ils sont issus. Les « monsieur Poppinga » qui scandent ironiquement le discours de de Coster vont céder peu à peu la place à la familiarité complice (« *A votre santé, mon vieux Poppinga !* », suivi aussitôt de la remarque, amenée par le point de vue indirect de Kees : « *Cette fois, il n'avait pas dit monsieur Poppinga !* »). C'est que de Coster, malgré son cynisme et son nihilisme, offre la *disponibilité* dont nous parlions plus haut, et à laquelle Poppinga, à son tour, aspirera : être enfin maître de son destin, ne plus dépendre d'une hiérarchie, refuser la loi du troupeau, de penser ce qu'il faut penser. La respectabilité et l'honnêteté n'étant que des faux semblants (comme le démontre brillamment, féroce, de Coster), le héros simenonien peut croire, un instant, que « tout est permis » (nous reviendrons plus loin sur cet aspect quasi dostoïevskien de l'œuvre).

La crise dont Simenon se fait le peintre minutieux, exigeant, restituant la moindre nuance de l'état d'esprit de son héros, dépasse donc bel et bien les cadres du simple roman policier, transfigure l'intrigue ; si Simenon s'affirme romancier avant toute chose, et se cantonne (avec une certaine fausse modestie, il faut le reconnaître) à un

⁶¹ *Ibid.*, p.26.

rôle d'artisan, c'est précisément parce qu'il a reconnu dans le roman à tonalité réaliste la capacité de dépasser la peinture des apparences au profit d'une interrogation à la limite de la métaphysique. Rendus soudain à leur néant, tous les héros simenoniens ne cessent en effet de peser le degré de vérité et de fausseté des choses qui les entourent, des relations sociales et morales qu'ils ont établies, et leur soudaine chute dans l'inconnu s'apparente, une fois le traumatisme dépassé, à une expérience, presque une *initiation*. S'ils ont un âge, une profession, un environnement déterminé, un « cercle » familial et social marqué, un enracinement profond dans la société de leur temps, la perte de leurs repères leur révèle l'envers du décor, la profonde illusion de leur déterminisme, et les conduit, très souvent, à brûler ce qu'ils ont adoré. « *Ne pouvant plus supporter le climat pesant de son milieu médiocre, le personnage conventionnel choisit de tout quitter sans plus de raison. [...] Il veut faire l'expérience de la vraie vie et de ce qui y ressemble* »⁶², note très justement Jacques Dubois pour justifier le « décollage » du héros simenonien. Et de fait, tous les *incipits* des romans de Georges Simenon montrent le passage du statut de « personnage conventionnel » à celui d'« être disponible » parce que hors de tous les schémas, sociaux comme moraux. Son Moi social écroulé, il est libre – libre d'interroger, de comprendre, libre aussi, comme Kees Popinga, de peser à nouveau sur son destin et de ne plus rien devoir qu'à lui-même. De l'usage qu'il fera de ce nouveau type de connaissance dépend l'orientation de sa « destinée », et par là même du roman dont il est le centre de gravité.

⁶² J. Dubois, *op. cit.*, p.322.

II – THEORIE DE LA DEVIANCE : UN HEROS ENTRE REGENERESCENCE ET TENTATION DU MAL

Il s'agit d'exprimer le plus possible, de vivifier des parties ou des aspects de plus en plus profonds de l'humanité. (...) La plupart [*des personnages de Simenon*] cherchent à être le plus vivants possible. C'est cette appréhension d'une existence plus riche, plus large, plus complète qui les enfièvre à tout âge, leur donne la sensation d'étouffer, les pousse à se mêler à la foule, à fuir dans des pays lointains, ou, plus simplement, les yeux mi-clos, à se laisser envahir par les mille battements du monde.

Bernard de FALLOIS, *Simenon*, Gallimard, « La Bibliothèque Idéale », 1961, p.49.

1 – LE PERSONNAGE INTERPRETANT : LA REEVALUATION D'UN MONDE TROP LONGTEMPS IDEALISE.

1.1 : « *L'homme aux prises avec son Destin* », ou la déviance comme état révélateur de l'identité du héros.

Cette disponibilité si particulière du héros simenonien – et qui pourrait expliquer en partie l'intérêt de Gide pour son jeune confrère – pèse sur tout le roman et achève de morceler une intrigue qui, pour être existante, n'en est pas moins dès lors réduite à un support, un canevas, une sorte de graphique rendant compte des hauts et bas du personnage. Ce n'est pas la somme des événements qu'il traverse qui intéresse l'auteur, mais leurs répercussions sur lui. Lorsque Simenon endosse littéralement sa peau et ramène le « canon » romanesque à son seul point de vue, il ne profite pas seulement, en tant qu'« artisan », de la formidable liberté que lui laisse le genre, dont on sait qu'il ne comporte pas de règles précises ni d'« art poétique » (contrairement à la poésie ou au théâtre) ; il essaye également, à partir d'un cas particulier, de rejoindre une certaine universalité dans le comportement moral et actanciel des hommes. De là son insistance à *transmuer* le personnage, le faisant passer d'une pure convention romanesque à un rôle d'homme à part entière, « plus vivant que la vie même », et les rares essais et conférences qu'il a consacrés au roman témoignent de cette volonté, en même temps que de son effacement extrême en tant que créateur :

Le roman, c'est l'homme, l'homme tout nu et l'homme habillé,
l'homme de tous les jours [...] mais c'est surtout le drame de l'Homme
aux prises avec son destin.⁶³

Le lecteur comprend dès lors d'autant mieux que ce soit par la crise que le créateur de Maigret aborde et questionne la notion de personnage : pour que l'humanité de ce dernier se dilate et laisse apparaître le tracé de sa propre destinée, il faut écarter tout ce que le héros comporte de convention et de parade, le *décorum* qui lui est propre – bref, tout ce qui encourage la linéarité de son existence (en cela, on l'a vu, Simenon s'écarte

⁶³ G. Simenon, *L'Âge du roman*, éd. Complexe, Bruxelles, cité par B. Alavoine, *Georges Simenon : parcours d'une œuvre*, Encrage, 1998, p.79.

du réalisme « zolien » ou « goncourtien »⁶⁴ au profit d'une *essence* de réalisme). Le lecteur aura remarqué le peu de cas que Simenon fait de l'identité sociale, au point que le premier chapitre de ses romans, exposition de cette identité et des présupposés moraux qu'elle engendre, voit aussi leur désagrégation. Ce grand voyageur, incapable pendant longtemps d'habiter une maison plus de cinq années de suite, ne croit pas aux existences paisibles, aux belles façades, aux apparences sauvées (la satire de la bourgeoisie traditionnelle, telle qu'il l'effectue dans *Les Inconnus dans la maison* [1940] ou *Le Voyageur de la Toussaint* [1941], le montre assez), aux valeurs, bref à tout ce qui maintient l'humanité moyenne dans une ornière, un rigoureux cloisonnement. Rien d'étonnant par conséquent si le héros simenonien, au moment de la crise, ne cesse d'alterner les périodes d'angoisse dans lesquelles le jette un quotidien qui déraille, et d'étranges moments d'exaltation, une sensation de plénitude presque folle, comme celle qu'éprouve le personnage de Bergelon, dans le roman éponyme : « *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...* »⁶⁵ Un Kees Poppinga, lui-même brusquement exilé de son existence de petit-bourgeois hollandais, n'hésitera pas, passé le choc, à tout quitter. Loin de moraliser ou de juger ses personnages, le créateur se révèle donc en totale empathie avec ses héros, jusque dans la peinture de la crise qu'ils traversent, et c'est presque avec indulgence qu'il rend compte au lecteur de leur *déviance*.

Mais au-delà de son aspect névrotique, voire « psychiatrique », il s'agit, ici, d'une déviance toute particulière, à laquelle il nous faut nous arrêter plus longuement. Tous préjugés et valeurs écartés, il reste au personnage, pour saisir le monde plus largement et mieux s'y inscrire, les intercesseurs – infaillibles aux yeux de Simenon, ce qui faisait tout de même un peu reculer l'intellectuel Gide⁶⁶ – de la sensation, de

⁶⁴ Les frères Goncourt se font les chantres de *l'exposé* d'une vie, retranscrivant cette dernière dans ses moindres replis gestuels et sémantiques ; dans la fin tragique de leurs personnages, le « destin » est moins en cause qu'un certain essoufflement vital, progressivement mis en lumière dans les gestes de la vie quotidienne ; ainsi de *Germinie Lacerteux* (1865), tiraillée entre son rôle de servante au grand cœur et ses instincts de Messaline, et dont le roman montre la disjonction progressive, très progressive, de l'identité. Ainsi de *Madame Gervaisais* (1869), véritable *tableau* de la déviance d'une femme aimante et saine vers une religion de plus ascétique qui le conduira vers l'épuisement de son corps et de son âme, et partant, vers la mort. Simenon, lui, a délibérément tourné le dos au statut de « peintre » de son époque – sa prédilection pour ce qu'il qualifie de « roman semi-littéraire » le montre.

⁶⁵ G. Simenon, *Bergelon* (1941), Gallimard, NRF, 1941, p.138.

⁶⁶ Gide reproche notamment à Simenon le manque de « *recréation* » du personnage par l'auteur, et donc l'inconsistance du héros ; à l'en croire, Simenon se base sur le simple fait que les personnages « *ont existé, ont vécu* », faisant de cette vérité factuelle la garantie de sincérité et de profondeur de son univers ; le souvenir de leur auteur et sa capacité à les doter d'une faculté à ressentir la réalité suffit à

l'intuition. La sensibilité du héros n'étant plus bridée par le jeu social à suivre, il devient ce qu'évoquait si bien Thomas Pavel, « *le site d'une activité sensorielle et linguistique irrépressible* »⁶⁷, et le monde s'offre bel et bien à lui dans la perspective élargie (quoique angoissante) que souhaitait Bergelon. La conscience du héros va s'emparer de ce monde, en traquer inépuisablement les signes les plus visibles pour les problématiser, les situer, et en faire tout à la fois les indices de la crise qu'il vit, les signes avant-coureurs de cette même crise, mais aussi les remèdes qui lui permettront d'en sortir. S'opposant à l'unicité parfaite de la surface sociale et psychologique qui caractérisait le héros avant sa « chute », ils témoignent également de la multidimensionnalité de ce monde, parce qu'ils font appel au souvenir et à l'anticipation (les romans de Simenon ne cessent d'alterner le présent et le passé, l'un s'inscrivant dans l'autre en une série d'échos et d'analogies presque sans fin), mais aussi parce que ces indices ne cessent de renvoyer le personnage à sa propre identité. La soudaine conscience d'un envers du décor correspond à la conscience d'un envers qui lui est propre, à lui, le héros ; et la réinterprétation progressive que son point de vue fait subir sur son entourage immédiat s'accompagne d'une réévaluation de lui-même – avec cette question primordiale : « A quels moments suis-je réellement moi-même ? » De là l'aspect à la fois chaotique et neutre des univers simenoniens, constitués d'une succession de petits éléments animés par la logique du personnage, qui réagit aux petits faits dont est jalonnée sa crise, en tire les implications et, un détail en amenant un autre, se livre à une véritable concaténation sémantique au bout de laquelle, l'espère-t-il, l'attend la révélation de sa véritable identité. Si le « jeu », qu'il soit social, moral ou psychologique, continue, c'est selon ses propres règles – du moins le croit-il et le souhaite-t-il comme tel. Jacques Dubois a pressenti, du reste, cette dimension ludico-spéculative du héros simenonien, parlant des romans de Simenon comme de véritables « *fables déviantes* » et écrivant à leur sujet : « *C'est un peu comme si l'auteur leur conférait un caractère hypothétique : qu'arriverait-il si tel petit homme, tel être très ordinaire se mettait à dévier soudain ? La question posée, la*

les animer ; or ce faisant, il ne crée pas les êtres de chair et de sang qu'il se proposait de faire, mais bien, plutôt, des ombres. « L'évocation miraculeuse fait long feu. Il reste une sorte de... tendresse, à laquelle, parbleu ! je suis sensible ; mais à laquelle je serais sensible bien davantage si ce n'était pas celle même de l'auteur, que j'épouse. » (« Le Dossier G.S. d'André Gide », in *...sans trop de pudeur, correspondance 1938-1950*, op. cit., p.192)

⁶⁷ T. Pavel, *op. cit.*, p.49.

narration peut se livrer en toute liberté à un examen interne de ce qui meut le déviant et de ce que signifie son acte. »⁶⁸

1.2. *Le personnage interprétant : des constats inégaux.*

Cet « examen interne », Simenon l'effectue en proposant plusieurs perspectives, selon le degré de réaction du héros et de l'empathie qu'il peut susciter. Elles sont au nombre de trois, et sont reprises régulièrement à travers toute l'œuvre. Soit le personnage simenonien se cantonne à une observation réflexive de ce qui lui est arrivé, se réfugiant pour cela dans un décor neutre : c'est le Charles Dupeux de *Oncle Charles s'est enfermé* (1940), apprenant par quelle vilénie son employeur (qui est aussi son beau-frère) a édifié sa fortune et se réfugiant dans son grenier pour y réfléchir ; de la connaissance de ce secret il tirera finalement un moyen de vengeance envers cet homme qui l'a toujours humilié et traîné plus bas que terre. Simenon reprendra ce schéma, de façon plus subtile encore, dans *La Neige était sale* (1947) – nous y reviendrons. Soit encore le héros simenonien, déboussolé par la révélation de la fausseté de son existence, décide de se révolter en réaffirmant la vérité et la plénitude de ce mode de vie contre l'univers de laideur et de méchanceté qu'il découvre autour de lui (c'est, très exactement, le cas du *Fils Cardinaud*, qui, ne supportant pas d'être plaint avec condescendance ou moqué parce que sa femme l'a quitté, décide de retrouver cette dernière) ; jadis confiant, passif et ignorant du mal, il révèle et se voit révéler la force de sa propre volonté. Mais cette perspective, qui apparaît notamment dans les romans écrits sous l'Occupation (*Le Fils Cardinaud*, *Le Voyageur de la Toussaint*, *La Fuite de monsieur Monde*), est rare chez Simenon, et le plus souvent cet effort est réduit à une velléité et à un constat pessimiste d'une rare noirceur chez ses personnages : fréquemment (trop fréquemment aux yeux du lecteur exigeant qu'était Gide) ils subissent l'événement jusqu'au moment, où, soumis à une pression plus forte qu'ils ne peuvent supporter, ils explosent dans une frénésie de destruction, se tuant, ou emportant avec eux les derniers reliefs d'un monde familial et social au sein duquel ils croyaient vivre en harmonie. Les romans de Simenon paraissent très souvent construits autour d'une spirale infernale, comme si l'être simenonien, après avoir commis le mal ou se l'être vu infliger, l'accompagnait de toute sa force d'inertie, jusqu'à sa propre perte – et c'est la fin apocalyptique du *Rapport du gendarme* (1944),

⁶⁸ J. Dubois, *op. cit.*, p.323.

où un fermier ivre de jalousie massacre sa femme et sa fille avant de se pendre, ou la conclusion de *La Veuve Couderc* (1942), où le héros, jadis condamné pour meurtre, réitère finalement l'acte qui lui vaudra la peine de mort (à laquelle il avait échappé par miracle lors de son procès). La notion de crise dans l'œuvre de Simenon ne se cantonne donc pas à l'observation psychologique de ses effets sur le héros ; elle atteint des zones plus universelles, en questionnant, précisément, la valeur du monde au sein duquel s'inscrit le personnage. Lorsque ce dernier s'interroge sur son degré d'existence au sein de ce monde, cela revient souvent, aux yeux de Simenon, à questionner les frontières, non seulement de ce qui est « convenable » et de ce qui ne l'est pas, mais bien de ce dont il est capable et de ce qu'il est impuissant à accomplir ; cette investigation personnelle explique l'extraordinaire travail sensible et réflexif qui accompagne la crise, et que l'auteur restitue le plus fidèlement possible, rendant compte de chaque étape de la réflexion du personnage, de sa progression vers la « vérité » – qu'elle soit salut ou damnation.

1.3. Une figure extrême du héros interprétant : le cas Frank Friedmaier.

Cette dimension interprétative – le héros accouchant de sa propre vérité, aidé par son créateur – apparaît évidente lorsque celui-ci se retrouve cantonné dans un lieu neutre, sur le plan événementiel comme temporel : c'est précisément ce lieu *suspendu* qu'offre la ferme de la veuve Couderc au héros, fils de famille dévoyé, auteur d'un meurtre pour lequel il aurait dû être condamné à mort (il y a échappé par une subtile argutie juridique). Loin de sa famille, loin de son passé, il connaît quelque temps l'illusion de ce que Simenon appelle « *une vie comme neuve* »⁶⁹ : il pèse, plusieurs mois durant, ce qu'il a été et ce qu'il pourrait être, avant que famille et passé ne le rattrapent en la personne de sa sœur, et qu'il ne renoue avec sa « destinée ». Cinq ans plus tard, en 1947, Simenon peaufine ce modèle en plaçant le héros dans un retraits plus évident encore du monde : c'est le rôle qu'offre la prison dans *La Neige était sale* (1947) aux yeux de Frank Friedmaier. J'aimerais revenir plus longtemps sur cet ouvrage, qui offre, mieux que tout autre dans la création simenonienne, un « portrait

⁶⁹ C'est le titre d'un roman de Simenon, paru en 1951 aux Presses de la Cité.

en pied du personnage interprétant », même si, au moment où il se ressaisit du passé, ce n'est jamais avec nostalgie ou idéalisation de sa personne.

La Neige était sale est unique à plus d'un titre : s'il est un des rares romans, dans l'œuvre de Simenon, à situer son intrigue dans un lieu non défini⁷⁰ (le lecteur devinera vaguement, à en juger par le nom des personnages, un pays d'Europe de l'Est en butte à l'occupation allemande) et si sa référence à une période historique est difficile à préciser (l'on hésite entre la guerre de 14-18 et celle de 39-45), il se détache surtout par la noirceur absolue de son intrigue et de ses personnages. *La Neige était sale* nous renvoie à l'ambiance étouffante d'une ville occupée par un pays ennemi, sujette à tous les trafics, à tous les marchandages, où l'éthique, la dignité humaines ont purement et simplement disparu. Le jeune Frank Friedmaier a grandi dans cette ambiance où il n'y a plus de bien, plus de mal, seulement un échange constant de marchandises, légalement ou au noir – et la femme est elle-même marchandise de choix : la mère de Frank, au mieux avec les occupants, tient un bordel à soldats. Frank lui-même prend largement la part d'amoralité de son époque, passant l'essentiel de son temps à trafiquer, méprisant les « honnêtes gens » qui continuent à vivre dans le respect des lois (alors qu'à ses yeux, il n'y a, pour ainsi dire, plus de loi) ; mais au-delà du cynisme de l'être arrivé (qu'on retrouvait déjà chez le de Coster de *L'Homme qui regardait passer les trains* : Frank se conduit, du reste, comme un disciple fidèle de cet aîné), il paraît surtout pris d'une sorte de vertige de destruction, comme s'il cherchait à épuiser toutes les ressources, toutes les infinies possibilités du mal, passant de l'humiliation pure et simple au meurtre, souillant même, au passage, une jeune fille vierge. Qu'importe, les autorités le protègent, il peut tout prendre puisqu'il a tous les droits. Suivant chaque étape de l'extension de ces « droits », le roman en démasque parallèlement non seulement l'horreur, mais surtout l'absurde, montrant avant toute chose un jeune homme qui se débat pour donner sens à son existence, n'y parvient pas, et n'aboutit, par la rapine, le meurtre ou le viol, qu'à la dilution de sa propre personnalité (nous y reviendrons plus en détail au sous-chapitre suivant). Plus il croit démasquer les conventions et être persuadé de la profonde amoralité du monde, plus, par un effet de choc en retour, il paraît absent, indifférent, somnambulique : le texte, écrit au présent simple (parfois à l'imparfait), semble d'ailleurs recréer un climat

⁷⁰ *Faubourg* (1937) l'avait précédé dans cette voie, *Les Autres* (1962) la continueront ; mais même si la ville où se déroulent ces livres n'est pas précisée, certains détails significatifs dans la topographie (la présence d'un fleuve, le nom de certaines rues) laissent plus ou moins deviner Liège, la cité natale de Simenon.

d'hypnose – un peu comme si le roman ne dépeignait pas la réalité, mais n'en était que le commentaire ahuri et distancié. Un jour, cependant, ce que Frank croyait impossible se produit : il est arrêté et mis en prison, de manière, du reste, aussi absurde que les gestes qu'il avait commis précédemment puisqu'ils ne s'y relient pas : on l'a pris pour un résistant, le membre d'un réseau qui officiait juste sous les fenêtres du bordel que tient sa mère. Qu'importe le prétexte à son arrestation, qui n'est qu'un quiproquo de plus dans une existence où rien, précisément, n'a de sens, où tout se vaut : le personnage l'oublie, et le lecteur avec. Mais c'est précisément à partir du moment où il est sous les verrous que l'aspect corrosif de la personnalité de Frank se heurte à un fait dur, incontournable, et qui, pour ces raisons, éveille enfin la conscience du héros. Soustrait à un monde sans morale, il va alors découvrir, se soumettant au rituel interminable et coercitif de la prison (repas, interrogatoires, sommeil) comme s'il s'agissait d'une initiation, le sens caché de sa propre existence, de sa « destinée » (pour reprendre les termes de l'auteur). D'où cette extraordinaire « remise à plat », dès les premiers jours d'enfermement, qui constitue, à elle seule, le dernier tiers du livre :

On doit reprendre les questions une à une, inlassablement, en s'efforçant de rester froid, lucide, de ne pas se laisser envahir par une mentalité de prisonnier.

Il y avait ceci.

Il s'était passé cela.

Untel, untel et untel ont pu agir de telle façon.

Sans négliger les détails, ni les gens.

Il a toute la journée son pardessus sur le corps, son col relevé, son chapeau sur la tête, et il passe le plus clair de son temps assis sur le bord de son lit. On ne lui vide son seau qu'une fois par jour, et ce seau n'a pas de couvercle.

Pourquoi est-ce un autre prisonnier qui vient le lui vider ? Pourquoi Frank ne participe-t-il pas à la promenade tandis que trois au moins des voisins de gauche en font partie ?

Il n'a aucune envie de tourner en rond dans la cour. Il ne les voit pas. Il les entend. Il n'a envie de rien. Il ne se plaint pas. Il n'a jamais essayé d'attendrir ses gardiens, qui changent presque tous les jours, et il ne gémit pas, comme d'autres doivent le faire, dans l'espoir d'obtenir une cigarette, ou seulement de tirer une bouffée à celle du soldat.

Il y avait ceci.

Il y avait Frank.

Puis, il y avait ceci et ceci.

Les voisins de la rue Verte, Kromer, Timo, Bertha, Holst, Sissy, le père Kamp, le vieux Wimmer, d'autres encore, y compris le violoniste, Carl Adler, le blond du deuxième étage et même Ressler, même Kropetzki. Il ne faut omettre personne, il n'a ni papier ni crayon, mais il tient sa liste à jour, inlassablement, avec, en marge, tout ce qui peut présenter un intérêt, si infime soit-il.

Il y avait Frank...

[...] Ce qui compte, c'est la liste, c'est de réfléchir, de ne rien oublier tout en évitant de donner aux choses plus d'importance qu'elles n'en ont.

Il y avait Frank, fils de Lotte...

Cela lui rappelle la Bible, et il sourit dédaigneusement parce que cela ressemble à un calembour. Il n'est pas venu en prison pour faire des calembours.

D'ailleurs, ce n'est pas en prison qu'on l'a mis, mais dans une école, et cela doit avoir un sens.⁷¹

Ce passage révélateur dévoile soudain un héros scrutateur de lui-même, et dès lors, aux interrogatoires « factuels » qu'il subit de la part des autorités, se superpose une sorte d'« interrogatoire intérieur », un questionnement qu'il fait porter sur lui-même, sur sa valeur en tant qu'homme. Le « destin » de Frank prend alors la forme d'une chaîne continue de faits et de gestes interprétables (« il y a ceci, il y a cela »), et ce n'est que par le biais d'une véritable *genèse* (l'allusion biblique n'est pas gratuite ! Il s'agit bel et bien de remonter aux origines, au « commencement » de son identité) qu'il parviendra à comprendre, et à se comprendre ; le mot de « sens » arrive d'ailleurs à la fin du texte (qui est aussi le dernier mot du chapitre tout entier), au terme d'une véritable comptabilité factuelle que Simenon restitue, jusqu'au vertige, par le point de vue indirect de Frank. Ce dernier se souvient, scrute, interprète chaque étape de sa propre vie : le meurtre gratuit du soldat, auquel il se livre au début du livre, l'assassinat vénal de la vieille femme, le viol de la jeune Sissy Holst ; il essaye également de réinterpréter les personnages qu'il a si longtemps côtoyés, ses voisins, ses amis crapuleux, sa mère, les femmes du bordel qu'il « essayait »... Le lecteur prend alors conscience d'un curieux effet de miroir : pour donner sens à sa propre destinée, Frank n'utilise rien d'autre que les moyens dont son créateur lui-même se dote afin de peindre ses personnages et de donner à voir leur déterminisme ; comme si la charge sémantique de ces événements, jusque-là inscrite en filigrane par Simenon, se faisait jour brusquement, par le point de vue même de Frank. Cette charge n'est, au reste, pas nécessairement morale ; il ne faut pas être grand clerc pour savoir qu'il est « mal » de tuer une personne et de vivre sans loi. Mais cette dimension scrutative et interprétative que Simenon, contrairement à l'usage des créateurs omniscients, délègue à son personnage, en une sorte de mise en abyme hallucinante – le personnage ne subissant plus le monde, le créant⁷² – sert ce dernier, ajoute à sa « tridimensionnalité »,

⁷¹ G. Simenon, *La Neige était sale* (1947), Presses de la Cité, 1965, p.163.

⁷² Cette dimension « créatrice » du héros simenonien est ici renforcée, une fois de plus, par les allusions à la Bible, très souvent ironiques (« *Il y avait Frank, fils de Lotte...* »), qui émaillent le texte. Par ailleurs, Simenon s'est interrogé sur son rôle de créateur omniscient au point d'y consacrer deux romans qui sont autant de cas-limite : *Les Trois crimes de mes amis* (1938), où Simenon dépeint des personnages de son propre passé liégeois (et se dépeint lui-même, jeune homme ambitieux et décidé) comme autant de personnages de roman, mettant à nu leur « destinée » ; et *Les Mémoires de Maigret* (1951), où l'illustre commissaire prend la plume et raconte comment il fit la connaissance d'un jeune

et, paradoxalement, à sa liberté : elle lui révèle l'envers de la réalité dans laquelle il vivait – ce monde de l'Occupation où tout paraissait permis.

Cet examen est ici encore renforcé par l'aspect coercitif du décor et de l'entourage immédiat de Frank Friedmaier – la prison et son rituel minuté à l'extrême – et Simenon atteint ici une sorte d'*apex* dans le confinement et la neutralité inquiétante dans lesquels il relègue son héros. Un roman comme *La Veuve Couderc* – que nous évoquions plus haut – jouait déjà avec un univers sinon clos, du moins séparé du monde : la ferme où se retrouve, à tous les sens du terme, Jean Passerat-Monnoyeur, était non seulement isolée géographiquement du reste du pays par un canal, mais elle apparaissait au héros comme un envers à ce monde, où les gestes sont plus significatifs, les rituels plus chargés de sens – et cela d'autant plus que, socialement, Jean n'appartenait nullement à la paysannerie, mais à une riche famille bourgeoise. La cellule de prison de Frank revêt exactement le même caractère aux yeux du personnage : loin de vider son esprit, les différents rituels qu'appelle le lieu (le seau hygiénique, les interrogatoires, le soldat qui, heure après heure, vient vérifier les faits et gestes du prisonnier), le silence qui règne autour de Frank – bref, la dissolution totale de son ancienne existence, ramenée à des souvenirs – l'aident à rebâtir la trajectoire qui l'a, *fatalement*, amené là. Précisément, la prison est un lieu de retrait, de détachement, en cela qu'elle ne rappelle rien du « décorum » qui caractérisait l'existence passée du héros, ne le renvoyant qu'à sa propre culpabilité ; les gestes de son quotidien d'« homme libre », les objets dont il se servait, les hommes qu'il côtoyaient n'en apparaissent que mieux dépouillés de leur gangue d'apparences et d'appétits, et Frank Friedmaier n'est pas loin, dans son regard détaché sur son ancienne vie, de n'en retenir qu'une sorte d'équation inhumaine. Le présent simple, qui est le temps de narration de *La Neige était sale*, perd, au cours de cet épisode, sa valeur de « dé-réalisation » du monde, traduisant l'état somnambulique de Frank, pour, au contraire, ressaisir ce dernier dans sa netteté et son objectivité :

Ici, on ne lui offre pas de cigarettes. On ne l'appelle pas Friedmaier et on ne lui tape pas sur l'épaule, on ne se donne pas la peine de prendre des airs cordiaux.

C'est un autre monde. Frank, au collège, n'a jamais rien compris aux mathématiques et le mot même lui a toujours paru un peu mystérieux.

reporter avide de mieux connaître les procédures policières... qui a pour nom Georges Simenon. Dans les deux cas, cette réduction du créateur lui-même au rang de personnage de sa propre œuvre, de « badaud » pour ainsi dire, témoigne de la volonté d'effacement de l'auteur, de son refus de « jouer à Dieu le Père ».

Eh bien ! ici, on fait des mathématiques. C'est un monde sans bornes, éclairé à la lumière froide, dans lequel ce ne sont pas des hommes qui s'agitent, mais des entités, des numéros, des signes, qui changent de place et de valeur chaque jour.⁷³

La recherche d'un lieu neutre, où « penser tranquille » et commencer de comprendre, est un des aspects les plus marquants dans le comportement déviant du personnage simenonien ; « faisant retraite », presque au sens monacal du terme, il écarte ainsi définitivement le piège des apparences pour essayer d'adopter un regard objectif, dépourvu de nostalgie, et commencer à traquer, dans ce passé examiné avec une netteté chirurgicale, les prodromes de la crise, du désastre. Mais ce regard objectif, d'abord froid, s'humanise au fur et à mesure que Frank prend conscience de la valeur de ses actes. Il se réapproprie une humanité qu'il avait laissée déchoir, et dont il mesure d'autant plus le prix qu'il est en prison, réduit au statut de vivant en sursis.

Ce lieu neutre et révélateur, le personnage simenonien ne l'atteint pas toujours de son plein gré, y étant le plus souvent emporté (comme Frank est conduit en prison après ses meurtres, comme le François Donge de *La Vérité sur Bébé Donge* [1943] reconstitue son mariage avec sa femme depuis son lit d'hôpital, où il a échoué après avoir failli mourir) ; mais il en oublie très rapidement l'aspect coercitif pour, en fin de compte, ne jouir que de la liberté de questionnement et de compréhension ainsi offerte, son esprit n'étant plus gauchi par le jeu des apparences sociales et psychologiques. Le héros simenonien rejoint ici, sans que son auteur, peut-être, ne s'en rende compte, les préoccupations des intellectuels des années 30, dont certains livres témoignent de la recherche d'un « espace neutre », d'où ils pourront observer et « réorchestrer » un monde dont la folie les inquiète ; certains croiront le trouver par les livres et la bibliothèque (solution indiquée dès le début du siècle par Anatole France, et dont on retrouve des échos jusque dans le *Gilles* [1939] de Drieu La Rochelle⁷⁴), l'assemblage artificiel d'une culture faite d'éléments qui interagissent les uns avec les autres ; d'autres, au contraire, comme Sartre, auront recours à la « nausée », à la dé-réalisation du monde par l'absurde et la conscience la plus rudimentaire : celle d'exister.

⁷³ G. Simenon, *op. cit.*, p.199.

⁷⁴ En témoigne l'épisode de la confrontation entre le jeune Gilles Gambier, fraîchement revenu de la guerre, et du riche M. Falkenberg, le père de sa fiancée : « *Je veux vivre. Et pour moi, la vie, ce n'est pas de me débattre pendant des années dans les bas-fonds et d'épuiser ma force à en sortir. Il me faut votre argent pour sauver ma jeunesse. Je ne veux pas retomber dans mes petits restaurants d'étudiant où je m'éreintais à nier une accablante laideur. Je veux être de plain-pied tout de suite avec les gens libérés, arrivés. Et je veux penser tranquille. Oh ! penser tranquille, dans un endroit pur, noble, isolé, comme cette bibliothèque. Donnez-moi vos livres ; votre argent, ce sont vos livres.* » (P. Drieu La Rochelle, *Gilles* [1939], Gallimard, « Folio » n°459, 1973, p.74-75).

2 – LA TENTATION DU MAL.

2.1. « *Le mal court* » : du héros simenonien considéré comme un être mené.

Preuve de la grande variété de l'œuvre de Simenon, les personnages ne sont pas tous soumis – au contraire ! –, au moment de la crise, à la recherche d'un « lieu de ressaisissement ». Si le héros d'*Oncle Charles s'est enfermé* se rend dès le chapitre d'ouverture dans son grenier et s'y enferme malgré les appels de sa femme et de ses filles (on ne découvrira que peu à peu, au cours de l'action, le rôle du beau-frère dans cette conduite ahurissante), *La Neige était sale*, au contraire, ne propose la prison à Frank qu'en fin de roman (lieu salvateur car il va pouvoir dégager sa propre valeur humaine, lieu de perte car il n'en sortira que pour être fusillé) : il lui aura fallu auparavant épuiser tout le mal que, adolescent pris au piège d'une époque trouble, il lui était possible de faire. Et de fait *La Neige était sale* traduit (même si les deux premiers tiers du livre ne sont que l'exposé minutieux de la crise traversée par Frank, son enfoncement dans un « chemin sans issue »⁷⁵) une autre possibilité offerte au héros décidé à échapper à la fausseté soudain révélée de son quotidien : le « laisser-aller ». Qu'importe si, chez Frank Friedmaier, cette attitude somnambulique, cette passivité face à sa propre déviance qui le conduit de la collaboration avec l'occupant au meurtre gratuit, du meurtre gratuit au crime crapuleux, du crime crapuleux au viol, chaque acte s'engrenant dans le suivant selon une sorte de fatale concaténation, finit par le perdre ; il y a, avant que le châtement ne vous rattrape, une sorte de tranquillité, d'équilibre même dans la satisfaction des pires pulsions. Tout est permis, parce que rien n'est réel – et cette irréalité conférée par la perte des valeurs atteint le regard porté par Frank sur ses propres semblables. Et lorsqu'au début du roman, il envisage de commettre son premier meurtre, il le compare à un « *dépucelage à peine plus impressionnant que le premier* »⁷⁶, envisageant l'acte comme une expérience anodine : « *Il faudra que j'essaie...* »⁷⁷

⁷⁵ L'expression n'est pas anodine : il s'agit du titre d'un roman de Simenon, paru en 1938.

⁷⁶ G. Simenon, *op. cit.*, p.9.

⁷⁷ G. Simenon, *op. cit.*, p.9.

A quoi est dû ce consentement à ce que « le mal coure » ?⁷⁸ Précisément à l'utilisation limitée de la « disponibilité » telle que le personnage la pratique, une fois sauté le couvercle des apparences. Passé le moment-choc de la crise, souvent tout se déroule comme si la « perspective neuve », que souhaitait le personnage de Bergelon, s'avérait en réalité trop large pour les possibilités de ce dernier. Tout est possible, mais alors que le lecteur attendrait que le protagoniste, par sa volonté, organise ce paysage trop vaste, il se contente, trop fréquemment, d'emprunter le premier chemin venu. Dès lors, apparaît clairement aux yeux du lecteur le revers de cette connaissance par la sensation telle que le héros la pratique : elle saisit le monde dans son immédiateté, annule les schémas prédéterminés qui ont fait le lit de l'existence du personnage, mais elle ne propose pas de visée morale particulière. C'est, précisément, ce que Bernard de Fallois, le premier à avoir consacré un volume critique à l'œuvre de Simenon, a exprimé dans son essai sur l'auteur : « *Au lieu de figurer les divers chemins de la vie – morne ou exaltée, volontaire ou passive – il s'agit [pour le héros simenonien] d'en choisir un au hasard et d'aller le plus vite possible jusqu'au bout.* »⁷⁹ Qu'importe si le chemin passe par le meurtre, le vol ou toute autre manifestation ouvertement maléfique : guidé – aveuglé parfois – par ses seules pulsions ou intuitions, l'esprit rempli jusqu'à la nausée de sensations et bribes de souvenirs du passé (qui se rapportent, le plus souvent, à une scène initiale, qu'elle soit heureuse ou traumatique), il perd toute notion morale au nom d'une « destinée » à accomplir. Il devient, selon le beau mot de Gide, un « être mené »⁸⁰. Emporté, même : Frank Friedmaier vers la mort d'un prisonnier de guerre (*La Neige était sale*), Kees Popinga vers la folie (*L'Homme qui regardait passer les trains*). Si, par hasard, leur itinéraire passe par le mal (à faire ou à subir), ils le suivent comme un train suivrait des rails, avec une sorte de détachement ironique dont l'exemple le plus extrême est offert par le personnage de Friedmaier.

2.2. *L'échec de l'acceptation du mal* : L'Homme qui regardait passer les trains.

Il est toutefois intéressant de noter que la définition que Gide donne des personnages simenoniens intervient au moment où, après plusieurs années de lecture

⁷⁸ La pièce de Jacques Audiberti et l'idée qui y est développée – à savoir que la connaissance du mal passe par son épreuve, par une soumission de l'être au bout de laquelle on peut espérer pouvoir le maîtriser – ne trouvent pas de meilleure illustration que certains héros de Simenon.

⁷⁹ B. de Fallois, *Simenon*, Gallimard, NRF, « La Bibliothèque Idéale », 1961, p.71.

⁸⁰ Lettre du 11 décembre 1944 d'A. Gide à G. Simenon, in *...sans trop de pudeur*, p.69.

et de commentaires favorables (Gide a découvert l'œuvre de Simenon vers 1938), l'auteur des *Faux-monnayeurs* se risque à des reproches concernant les « tics de fabrique » de son jeune confrère. Le plus grand qu'il lui adresse, « *c'est de peindre de préférence et presque exclusivement des abouliques. Vous aurez partie gagnée quand vous aurez su peindre aussi les autres ; dussiez-vous montrer que même ceux-ci, les volontaires, les « héros », sont, eux aussi, des êtres menés.* »⁸¹ Or, précisément à partir de 1939, avec la parution de *L'Homme qui regardait passer les trains*, Simenon commence à mettre en scène non plus des personnages subissant passivement leur crise ou maîtrisant simplement le jeu des apparences, mais bel et bien des êtres volontaires, qui vont peu à peu se forger contre le monde dont ils sont issus, passant dès lors d'un état statique à celui de personnage *initié*, dépositaire d'une expérience et agissant selon elle. Si *L'Homme qui regardait passer les trains* s'avère tout particulièrement intéressant, c'est précisément parce que son héros, Kees Poppinga, tente d'échapper à sa condition d'« être mené » en prenant conscience du mal qui existe autour de lui, et en l'accomplissant lucidement. Initié par son ex-patron, il marchera en bon disciple sur ses traces : exceptionnellement, le mal n'est donc pas chez lui une voie comme une autre (comme Simenon le laisse entrevoir chez Frank Friedmaier, ce faux aboulique que l'on sent perpétuellement tendu vers « autre chose »), mais bien une sorte de sacerdoce auquel il se prépare avec soin. En bon « initié » il commence par de petites épreuves : ne pas se lever de son lit le matin, ne pas aller au travail, rabrouer sa femme – en somme, il vit *l'envers* de ce réel auquel, avant sa rencontre avec de Coster, il croyait dur comme fer, prenant systématiquement à contre-pied l'image du Hollandais travailleur, respectueux et ayant la paresse en horreur. Plus tard, ayant étranglé (sans le vouloir) la demi-mondaine avec qui il voulait coucher, il fuit à Paris, se mêle à un réseau de trafiquants de voitures, puis, persuadé que ses nouveaux camarades comptent le dénoncer à la police, s'enfuit après avoir manqué de tuer une nouvelle fois. C'est à ce moment précis de son « initiation » au mal qu'il écrit une lettre à un journal afin de s'expliquer, une bonne fois pour toutes, sur sa conduite absurde. Cette confession est le tournant thématique du livre, puisque, plus encore que le discours cynique de de Coster (qui esquisse à grands traits la perspective où se ruera Poppinga), elle met en valeur l'idée d'un mal comme simple envers d'un bien conventionnel et tiède :

⁸¹ Ibid.

Supposez que, dans tous les journaux, des gens qui ne vous connaissent pas écrivent que vous êtes comme ci et comme ça, alors que ce n'est pas la réalité et que vous êtes autrement ? Je suis sûr que cela vous ferait déplaisir et que vous auriez le désir de dire la vérité. [...]

Je veux rectifier et je commence par le commencement, car j'espère que vous publierez ce document qui, lui, est véridique et qui montrera comme on peut être victime de ce que disent les autres.

D'abord, l'article parle de ma famille. Il en parle d'après ma femme, qui a déclaré à votre reporter :

« Je ne peux pas comprendre ce qui est arrivé et rien ne le faisait prévoir. Kees était d'une excellente famille ; il a reçu une très bonne éducation supérieure. Quand il m'a épousée, c'était un jeune homme calme et réfléchi qui ne rêvait que de fonder un foyer. Depuis lors et pendant seize ans, il a été un bon époux, un bon père. Il avait une santé magnifique, mais je dois dire que, le mois dernier, un soir de verglas, il est tombé sur la tête. Est-ce que ce n'est pas cela qui a provoqué des troubles du cerveau et de l'amnésie ? Certainement, il n'a pas fait ce qu'il a fait en connaissance de cause et il est irresponsable... »

Voici, Monsieur le rédacteur en chef, ce que j'ai à dire à ce sujet :

1° Je ne suis pas d'excellente famille. Mais vous comprendrez que ma femme, dont le père était bourgmestre, tienne à raconter ces choses à un journaliste. Ma mère était sage-femme et mon père architecte. Seulement, c'était ma mère qui faisait vivre le ménage. Mon père, en effet, quand il allait voir des clients, restait à bavarder, à boire avec eux, trop gai et trop liant qu'il était avec eux. Après, il oubliait de faire un prix, ou bien il oubliait un détail des travaux à entreprendre, si bien qu'il avait toujours des ennuis. [...]

2° Vous voyez, monsieur le rédacteur en chef, que ma femme n'a pas dit la vérité. Non plus pour la bonne éducation car, si je suis allé à l'Ecole de navigation, je n'avais pas d'argent en poche et je ne pouvais jamais m'amuser avec mes camarades, si bien que je suis devenu aigri et sournois.

A la fin, c'était la misère qui régnait à la maison, mais on ne le laissait voir à personne. Par exemple, même les jours où nous ne mangions que du pain pour dîner, ma mère mettait deux ou trois casseroles sur feu, pour le cas où quelqu'un serait entré. Ainsi pouvait-elle faire croire qu'elle préparait un repas magnifique !

J'ai connu ma femme juste quand j'ai eu fini de faire mes études. Elle prétend maintenant, parce que c'est plus convenable ainsi, que nous avons fait un mariage d'amour.

Ce n'est pas vrai. Ma femme habitait un petit village où son père était bourgmestre et elle voulait vivre dans une ville comme Groningue.

Moi, j'étais flatté d'épouser la fille d'un homme riche et considéré et, en outre, une personne qui avait été jusqu'à dix-huit ans en pension.

Sans elle, j'aurais navigué. Mais elle a déclaré :

– Je n'épouserai jamais un marin, car ce sont des gens qui boivent et qui voient des femmes !

3° Il paraît, d'après Mme Poppinga, que pendant seize ans j'ai été un bon époux et un bon père. Ce n'est pas plus vrai que le reste. Si je n'ai jamais trompé ma femme, c'est qu'à Groningue on ne peut le faire sans que cela se sache et que Mme Poppinga m'aurait rendu la vie impossible. [...]

Quant à être bon père, je ne le crois pas. Je n'ai jamais détesté mes enfants. Lorsqu'ils sont nés, j'ai dit qu'ils étaient beaux, pour faire plaisir à *Maman*, mais je les trouvais affreux et je n'ai pas beaucoup changé d'avis depuis.

On prétend que ma fille est intelligente parce qu'elle ne parle jamais, mais je sais que c'est parce qu'elle n'a rien à dire. [...] Quant au gamin, il n'a aucun des défauts de son âge, ce qui m'incline à penser qu'il ne fera rien de bon dans la vie.⁸²

A ce stade de la lettre, le lecteur ne peut que noter que le « mal », tel que le conçoit Poppinga, repose sur la réinterprétation d'événements du quotidien, d'habitudes

⁸² G. Simenon, *op. cit.*, p.176 à 179.

que le *vulgus pecum* pouvait croire celles de tout le monde. Or, voilà que les événements censés renforcer cette respectabilité, ce « bien » représenté par Mme Poppinga avec la force tranquille de celle qui est dans le « bon » camp, se dédoublent, et que, par la biais de Poppinga, le lecteur en découvre le versant ricanant, dérisoire. Sous le regard d'un Poppinga meurtrier en cavale, ce qui fut sa réalité durant si longtemps se retourne comme un gant et se trouve dénoncé dans sa fausseté. Se transformant à son tour en initiateur, il conduit le lecteur dans ce monde réinterprété à l'envers, où le bien est le mal parce qu'il est sans envergure, mesquin, hypocrite, et qu'il momifie littéralement ceux qui tentent de se plier aux règles du jeu, marionnettes dérisoires prisonnières de l'image qu'elle tentent de donner d'elles-mêmes, et qui ne se rendent pas compte que, derrière l'image, il n'y a rien. De là l'aspect vengeur de ses commentaires sur sa femme, ses enfants, sur lui-même – regard si corrosif que Simenon, qui s'est toujours refusé à passer pour un écrivain sophistiqué, pousse dans certaines de ses phrases l'inversion bien-mal, apparence-réalité jusqu'aux paradoxes les plus saisissants : si Poppinga peut juger de la valeur médiocre de son fils, c'est précisément « *parce qu'il n'a aucun des défauts de son âge* », rejoignant sans le savoir le *mot* incroyable de Julius de Coster : « *Croyez-moi, les gens ne valent pas tout le mal qu'on se donne pour qu'ils pensent du bien de vous.* » La lettre de Poppinga a le mérite d'indiquer clairement le cœur de la thématique de *L'Homme qui regardait passer les trains* : le mal regardé, non pas seulement comme une apparence, mais comme un espace vierge où gît la « vérité » du monde – idée qui, de l'autre côté de la Manche, est déjà celle autour de laquelle Graham Greene construit un de ses plus grands livres, *Rocher de Brighton* (1938), récit du duel que se livrent Pinkie, le voyou, qui représente la pureté du Mal, inaccessible à toute compromission, et Ida Arnold, prostituée vulgaire, superstitieuse et incapable de se détacher du quotidien le plus prosaïque – le Bien peut-être, mais quel bien, tout en préjugés sortis d'un roman sentimental. La naturalité du mal, contre un bien faux et étouffant par sa convention même, c'est précisément ce à quoi Gide a été sensible lorsque, dans ses notes de lectures autour de Simenon, il note, à propos de Kees Poppinga : « *Cet homme parfaitement honnête découvre qu'il aurait pu être, tout aussi naturellement – et peut-être plus naturellement encore – un parfait malhonnête homme.* »⁸³ Expérimenter le mal est donc, pour cet homme qui a toujours respecté les moindres figures d'une

⁸³ A. Gide, « Le Dossier G.S. d'André Gide », in *...sans trop de pudeur*, p.213. Le thème de l'homme honnête plus « naturel » dans la malhonnêteté avait déjà été esquissé par Simenon dans *L'Evadé* (1936).

normalité identifiée comme étant le bien, se retrouver, soi ; d'abord maladroitement (mais, ainsi qu'il l'écrit pour se justifier d'avoir étranglé la prostituée : « *J'étais novice* »⁸⁴), puis avec une audace grandissante. La suite de la « confession » le confirme – et même, Poppinga se vante :

Puis, un soir, au *Petit Saint Georges* (vous ne pouvez pas comprendre, mais cela ne fait rien), j'ai appris que Julius de Coster était une fripouille, et encore bien d'autres vérités de ce genre.

J'ai eu tort d'écrire fripouille. En somme, Julius de Coster avait toujours fait, sans le crier sur les toits, ce que j'avais toujours eu envie de faire. [...]

Dites-vous seulement que, pour la première fois de ma vie, je me suis demandé, en me regardant dans la glace :

– Quelle raison y a-t-il pour que tu continues de la sorte ? [...]

Pendant quarante ans, je me suis ennuyé. Pendant quarante ans, j'ai regardé la vie à la façon du petit pauvre qui a le nez collé à la vitre d'une pâtisserie et qui regarde les autres manger les gâteaux.

Maintenant, je sais que les gâteaux sont à ceux qui se donnent la peine de les prendre.⁸⁵

Le personnage rejoint ainsi, comme il le souhaitait, l'arrivisme d'un de Coster, faisant du monde, en quelque sorte, le « jouet de sa seule volonté ». D'où vient cependant le soupçon qui nous tenaille lors de la lecture de *L'Homme qui regardait passer les trains*, sur la voie même empruntée par Kees Poppinga ? Elle tient, précisément, à l'application même du mal par le héros. Il y a loin en effet de la pureté et de la lucidité que Poppinga lui attribue et ses propres expériences, maladroites, pour ne pas dire mesquines, et finalement vouées à l'échec. Veut-il faire l'amour à une femme « de mœurs légères » ? Il la tue. Vient-il à Paris afin d'échapper aux conséquences de son crime ? C'est pour se mettre à dos tour à tour la police et le milieu des voyous parisiens. Qui pis est, il commet au cours de son itinéraire (la serviette oubliée près du cadavre de la femme, par exemple), une succession d'erreurs qui le rapprochent chaque fois un peu plus de sa chute. Il est évident que loin d'être un personnage « convexe » (c'est à dire un héros en pleine maîtrise de lui-même et des situations qu'il provoque), Poppinga se vide peu à peu de sa substance, impuissant à résoudre la situation qu'il a lui-même provoquée, trahissant à chaque péripétie son appartenance à cette race d'hommes qui, selon le mot cruel de François Mauriac, « *n'ont pas la force du crime, seulement la faiblesse des bévues.* »⁸⁶ La structure même du roman épouse le désordre de l'intrigue et de son pitoyable protagoniste : à un épisode succède un autre, sans interruption, donnant

⁸⁴ G. Simenon, *op. cit.*, p.183.

⁸⁵ *Ibid.*, p.180-184.

⁸⁶ Cité par Claude Roy dans *Somme toute* (1976), Gallimard, « Folio » (n°1405), 1982, p.296.

à l'itinéraire du personnage un aspect de divagation, une irréalité vaguement cauchemardesque. Le but précis de Kees Poppinga, en allant à Amsterdam, était d'aller voir la demi-mondaine entretenue à grands frais par de Coster – but ténu qui lui file entre les doigts aussitôt qu'il étrangle la femme (ce qui rend son accomplissement volonté du mal hasardeux, puisqu'il tue sans intention, par dépit plutôt, et même par distraction). A partir de cet épisode, l'itinéraire balisé de Poppinga bascule dans une sorte d'accélééré vertigineux, une sorte de jeu de « marabout-bout de ficelle » où les scènes s'enchaînent avec une mécanique d'autant plus absurde que manque entre elles le lien puissant de la volonté du personnage : nous voyons Poppinga à Paris, Poppinga chez les gangsters, Poppinga à l'hôtel, Poppinga au café... et ce n'est qu'une course sans but. L'allusion constante de Simenon, dans *L'Homme qui regardait passer les trains*, à la tradition du roman picaresque parodiée avec Cervantes, portée à son point de perfection par Le Sage et Fielding, prend ici tout son sens : le héros vit bel et bien un roman d'initiation, mais parodique, et même inversé – puisque, loin d'acquérir la sagesse et la maîtrise du monde, le héros perd pied et court à sa perte ; les titres des chapitres⁸⁷, véritables programmes des péripéties à venir, renforcent, par leur absurdité ironique, l'image d'un réel qui se dérobe aux désirs de Poppinga. Devant cette dilution de la réalité, un décor en valant un autre, la volonté du héros s'atrophie, et l'intrigue se met au service du portrait d'un être à nouveau mené, s'en remettant essentiellement au hasard dans sa vie d'homme traqué de plus en plus étroitement par la police.

Mais l'indice le plus évident de l'échec de Poppinga à assumer le destin « diabolique » que lui faisait entrevoir de Coster se manifeste dans le retour à une sorte d'auto-persuasion de la part du personnage. Le héros a beau lancer des défis à la police, clamer aux journaux : « *Mais personne ne comprend donc que c'est « avant » que je n'étais pas dans mon état normal ?* »⁸⁸, en réalité il se retrouve, à nouveau, doté d'une identité sociale précise – celle que lui attribuent les journaux et la police, et dans laquelle il ne se reconnaît pas davantage : Kees Poppinga l'honnête n'a fait place qu'à « *Kees Poppinga, le satyre d'Amsterdam* »⁸⁹, ainsi que le nomment les manchettes. Il a échangé sa place de bourgeois respectable contre celle d'un marginal, d'un criminel, peut-être même d'un fou, et s'enchant de ce que les autres ne comprennent pas son aventure ; pour autant, s'est-il trouvé ? Très vite, comme à son ordinaire, Simenon

⁸⁷ Loin d'éclairer, ces titres obscurcissent le contenu qu'ils étaient chargés de définir. Exemple parmi d'autres, le savoureux titre du dernier chapitre : *Comme quoi ce n'est pas la même chose de mettre un pion noir dans une tasse de thé que dans un verre à bière.* (*ibid.*, p.263).

⁸⁸ G. Simenon, *op. cit.*, p.182.

⁸⁹ *Ibid.*, p.186.

multiplie les petites notations dissonantes au sein de cette nouvelle existence. La première n'est pas des moindres : dès le début de son voyage, il note sur un petit carnet tous de ses faits et gestes, non pour se réjouir de sa nouvelle apparence, ni pour s'affirmer, mais au contraire pour faire le point, vérifier chaque aspect de sa nouvelle personnalité d'« affranchi ». Cette distance, en soi, est déjà un indice : Popinga ne vit pas son affranchissement, il le regarde seulement se développer en lui comme une excroissance inconnue, qu'il tente maladroitement d'accepter. Ce qui donne des superpositions pour le moins comiques :

A la frontière française, il descendit sur le quai, demanda si la buvette était ouverte, dut faire un détour, à cause de la douane, et but un grand verre de cognac, inscrivit en hâte dans le carnet :

*Je constate que l'alcool ne me fait aucun effet.*⁹⁰

En quelques secondes, nous sommes fixés : l'auteur vient de prendre son personnage en flagrant délit de tricherie. La « hâte » avec laquelle il s'empresse d'écrire son « triomphe » sur l'alcool est révélatrice : Popinga n'est pas cet homme délivré des apparences, il *joue*, sans s'en rendre compte, le rôle qu'il s'est assigné quand, ayant eu la révélation que son patron avait « trahi les apparences », il a pu croire que tout était permis. Et lorsque, après avoir refermé son carnet, il se laisse aller à une rêverie sur ce que sera son entrée dans Paris (qui avait alors, pour le bourgeois nordique des années 30, la réputation d'être le « mauvais lieu » de l'Europe), il « force » son rôle, anticipe sur son encanaillement futur avec la gourmandise du cabotin sûr de ses effets : « *Il se voyait déjà dans une salle abondamment garnie de glaces [celle du Moulin Rouge], avec des banquettes de velours pourpre, un seau à champagne sur la table, de belles filles décolletées à ses côtés...Il resterait calme ! Le champagne n'aurait pas plus d'effet sur lui que le genièvre ou le cognac. Et il se donnerait le malin plaisir de prononcer des phrases que ses compagnons ne pourraient pas comprendre...* »⁹¹ Le lecteur devine, naturellement, ce qu'il adviendra de cette illusion.

Dans sa course au mal, Kees Popinga se révèle donc trahi par ses propres insuffisances, rattrapé précisément par ce qu'il croyait avoir laissé derrière lui, comme une mue : sa propre médiocrité de bourgeois hollandais. La formidable liberté, le cynisme prodigieux dont de Coster lui avaient fait don dans un accès de magnanimité se dilapident dans des fantasmes étriqués d'encanaillement, des crimes commis comme

⁹⁰ *Ibid.*, p.67.

⁹¹ *Ibid.*, p.67-68.

malgré soi et, surtout, dans une dilution de la personnalité de plus en rapide au fur et à mesure que sa nouvelle liberté lui est reprise. L'écriture, la confession, omniprésents dans le roman – depuis le fameux carnet, jusqu'aux lettres adressées aux journalistes – et par lesquelles Poppinga croit s'affirmer, le trahissent au contraire, ainsi qu'on a pu le constater : voulant se vanter de ses hauts faits et expliquer sa véritable personnalité, il se voit renvoyer, par les autres, non l'image d'un homme à l'aise dans le monde, mais au contraire de l'être le plus mal installé qui soit : le fou⁹². Au jeu de l'incompris contre le reste du monde, le perdant demeure le plus isolé : une fois ses dernières ressources épuisées, il ne restera plus à la police qu'à cueillir Poppinga et à l'expédier en maison de santé. Et lorsqu'il voudra écrire au sujet de « *La vérité sur le cas de Kees Poppinga* », les pages de son petit cahier demeureront, cette fois, désespérément blanches : « *Il n'y a pas de vérité, n'est-ce pas ?* »⁹³ soupirera-t-il à l'adresse du docteur qui s'étonne de cette béance. Fin saisissante où, après avoir rejeté l'imposture du bien, Poppinga se dépouille de l'imposture du mal ainsi que de celle de la vérité, découvrant, ainsi, sa propre vacuité.

« Fable déviante » dans la pleine acception du terme (et l'ironie des titres de chapitres accentue encore cet aspect de conte grinçant), *L'Homme qui regardait passer les trains*, par-delà une intrigue policière très discontinuée, révèle un Simenon hanté par le problème de la personnalité : qu'est-ce qui garantit notre valeur humaine ? La personnalité sociale, avec ce qu'elle suppose de convenances étouffantes ? Notre personnalité plus obscure (le *ça*, écrirait Freud), qui réclame la satisfaction de ses instincts, fussent-ils violents ou dépravés ? La crise vécue par Kees Poppinga, la révélation du mal qui l'entoure et auquel il entend se soumettre pour mieux le maîtriser, n'est pas sans évoquer, de manière troublante, la thématique dostoïevskienne. Et l'attitude de Kees Poppinga, dégoûté de la normalité, rappelle, jusque dans l'histrionisme dont il fait preuve dans ses justifications, le héros aigri du *Sous-sol*, dont il eût pu reprendre à son compte certaines de ses phrases les plus corrosives : « *J'admets que "deux fois deux : quatre" est une chose excellente, mais s'il faut tout louer, je vous dirai que "deux fois deux : cinq" est aussi parfois une petite chose bien charmante.* »⁹⁴ Et cet anti-héros vitupérant et ironique d'ajouter, plus sérieusement : « *Et pourquoi êtes-*

⁹² La propre situation de Poppinga se voit redoublée dans une partie d'échecs dont, au cours de son trajet en train, il a le souvenir : après avoir perdu contre un notable qui ne joue qu'avec ses propres pièces, il se venge en plongeant l'une d'elles dans un verre de bière ; son propriétaire ne la retrouvera jamais. Il va de soi que cette pièce était... le Fou. L'épisode se trouve dans *op. cit.*, p.56 à 58.

⁹³ *Ibid.*, p.277.

⁹⁴ F. Dostoïevski, *Le Sous-sol* (1864), Gallimard, « Folio » (n°1352), 1982, p.162.

*vous donc si solennellement convaincu que seul est nécessaire le normal, le positif, le bien-être, en un mot ? [...] Il se peut que l'homme n'aime pas que le bien-être. Ne se peut-il pas qu'il aime tout autant la souffrance ? »*⁹⁵ C'est exactement à cette alternative qu'est soumis le héros en crise de *L'Homme qui regardait passer les trains* – et l'exploration de l'une comme de l'autre voie aboutit à un échec : il n'a pas surmonté la crise, ni fait la lumière sur ce qu'il était réellement. Tout juste a-t-il réussi à démontrer que le bien et le mal, le « bien-être » et la « souffrance » étaient des possibilités égales.

3 – LA VOLONTE BENEFIQUE.

3.1. Le Fils Cardinaud *ou la réaffirmation de soi par l'épreuve de ses propres valeurs.*

L'œuvre de Simenon comporte toutefois une troisième forme de réaction du héros face à la crise qu'il vit, qui n'est ni l'examen scrupuleux de ce qui change (ou l'examen rétrospectif tel qu'il est pratiqué par le héros de *La Neige était sale*), ni le « lâchez-tout » pratiqué par Poppinga – la chute dans un mal accepté et pratiqué lucidement. Le lecteur de Simenon aura compris depuis longtemps que ce qui fait l'enjeu de ses romans, c'est précisément *l'identité* du personnage, son intégrité morale et physique, mais aussi la somme des qualités et des défauts qui le façonnent ; lorsque son identité sociale est battue en brèche, il cherche de nouveaux points d'appuis, de nouvelles raisons de vivre, fût-ce par la provocation, le défi au destin. Or, à partir de 1940, et comme si le contexte politique désespéré de son époque devait être absolument contrebalancé, Simenon offre une troisième voie plus optimiste à ses personnages, battant en brèche la figure de l'« être mené » telle que l'avait conceptualisé Gide et que l'on reprendra, non sans complaisance, pour définir le héros simenonien-type. La volonté dépasser sa propre passivité (ce que ne parvient pas à faire Frank Friedmaier, du moins tant qu'il n'est pas arrêté), le désir de se défendre d'un monde cauchemardesque tout en se réalisant soi-même (perspective qu'avait raté Kees Poppinga), trouvent leur accomplissement dans une

⁹⁵ *Ibid.*, p.162.

poignée de romans qui, pour être minoritaires dans l'œuvre de Simenon, ont, tout au moins, le mérite d'exister.

Un signe avant-coureur de cette perspective positive était déjà perceptible dans *Le Testament Donadieu* (1937). Livre innovant à plusieurs titres chez son auteur : d'une part, par sa longueur inhabituelle dans l'œuvre de Simenon (près de cinq cents pages), d'autre part, parce que le héros n'y était « mené » que par sa seule ambition. Jeune homme pauvre et décidé à devenir « quelqu'un », il s'introduisait dans une puissante famille bourgeoise de La Rochelle et réussissait à se hisser au plus haut rang social ; mais son arrivisme ne le rendait guère sympathique, ici manipulant les pires défauts de son entourage, là encourageant le meurtre d'un millionnaire pour s'enrichir, et seule sa femme parvenait, en le tuant, à arrêter la machine infernale du « parvenir à tout prix ». En outre, Simenon n'était pas satisfait de l'ouvrage, parlant à Gide de sa « *petite tentative ratée des Donadieu* »⁹⁶. Quatre ans, plus tard, dans *Le Voyageur de la Toussaint*, il concilie à nouveau, et avec plus de bonheur, les longueurs de la fresque avec la figure du jeune homme pauvre qui gravit les échelons de la société – mais la naïveté et la valeur de Gilles Mauvoisin en feront un personnage bien plus intéressant que son prédécesseur Philippe Dargens (au nom si prédestiné).

Curieusement, la figure du héros volontaire va aussi trouver son prolongement dans des ouvrages plus courts et en apparence moins ambitieux, comme *Le Fils Cardinaud* ; un héros plus effacé, plus soumis à l'identité sociale que Hubert Cardinaud, s'avérera, dans l'épreuve, un homme décidé à défendre ses valeurs, fussent-elles limitées et « petites-bourgeoises », face à l'univers dont il a été « chassé » lorsque sa femme l'a quitté. Or, Cardinaud n'est pas un être jeune qui a besoin, à l'instar de Gilles Mauvoisin ou de Philippe Dargens, de conquérir sa place au soleil. Il est l'homme le plus matériellement installé qui soit, si bien installé, du reste, que sa vie ressemble à un de ces bureaux trop bien rangés, où chaque chose est à sa place. On a vu, pour reprendre une métaphore chère à Jean Starobinski, que le monde où évoluait Cardinaud était un monde de la *transparence*, où chaque signe était lisible, où rien n'accrochait le regard scrupuleux de cet homme fier de son rang, fier d'appartenir à une certaine bourgeoisie. Le départ de sa femme Marthe, avec un jeune voyou amoureux d'elle, jette brutalement un voile, un *obstacle* sur cet univers. Voile d'incompréhension de la part du personnage, dont l'auteur nous restitue le point de vue douloureux et terrifié, mais aussi obstacle suscité par un monde soudain hostile, ricanant, humiliant : lorsque Cardinaud demande à

⁹⁶ Lettre de décembre 1938 de G. Simenon à A. Gide, *op. cit.*, p.20.

son patron de lui prêter de l'argent (car sa femme est partie avec trois mille francs), il se voit d'abord opposer un refus doux et tendre : « *Je veux oublier ce que vous m'avez dit... et, si vous avez des embarras momentanés, il se trouvera bien, dans votre famille...* »⁹⁷ L'argent lui sera finalement accordé, le patron ayant eu vent de l'infortune conjugale de son employé ; c'est malgré tout, pour ce dernier, une humiliation. Elle continue avec les rumeurs, les ragots dont bruit la ville entière, le regard tour à tour malveillant et condescendant des parents de Cardinaud qui jalourent sa situation sociale plus élevée que la leur, de ceux de Marthe qui ont toujours clamé que leur fille « *était trop bonne pour [lui]* »⁹⁸. « *La veille, il marchait dans le soleil et c'était une marche triomphale. Il marchait vers... rien du tout ! A présent, il était tout en dessous. En dessous, même, des femmes de la Poissonnerie qu'il regardait avec envie, en dessous de ces pêcheurs qui embouchaient leur litre de vin comme des clairons !* »⁹⁹ La distance de Cardinaud avec cet univers qu'il ne comprend plus, qu'il ne vit plus, évoque, à ce moment précis, la métaphore de Kees Popinga sur les petits pauvres qui se pressent contre la vitre d'une pâtisserie pour regarder les clients manger les gâteaux : il envie leur aisance tranquille, dans un monde dont il a été chassé et qui ne lui renvoie que méchanceté et dégoût.

Or, ce héros dérisoire, incapable de grandes ruptures, adopte, à la grande surprise du lecteur, le comportement le plus paisible qui soit. Pas de révolte, pas de cynisme naïf à la Kees Popinga : de fait, au moment même où il connaît, à l'instar de tant d'autres héros simenoniens, la tentation du laisser-aller, Hubert Cardinaud va révéler, d'une certaine façon, sa valeur d'homme :

C'était le géranium, d'un rouge entier, paisible, glorieux, que Cardinaud regardait, et le reste ne semblait exister que pour entourer modestement cette fleur qui commençait sa vie matinale. [...]

Certes, Cardinaud savait qu'il y avait un géranium sur l'appui de la fenêtre. Mais il ne l'avait jamais regardé, et maintenant, c'était de cet épanouissement somptueux que partaient ses pensées, que naissait la tentation. [...]

La fatigue y était pour quelque chose, car le bébé avait pleuré trois fois dans la nuit et la seconde fois son père était resté debout près d'une heure à le bercer.

Pourquoi, oui, pourquoi Cardinaud n'abandonnerait-il pas ? C'était aussi facile que pour l'eau de suivre le lit qui lui est tracé. Tout le monde l'y encourageait, tout le monde l'approuverait.

Il continuerait, dans la maison de l'avenue de la Gare, la même vie que par le passé, en un peu plus sourd, en un peu plus mélancolique, ce qui n'est pas si désagréable. Mademoiselle était prête à adoucir les angles autour de lui.

Il s'occuperait des enfants, plus encore qu'autrefois. Il les promènerait. Au fond, Marthe n'avait jamais aimé promener les enfants. [...] Il serait à la fois le père et

⁹⁷ G. Simenon, *Le Fils Cardinaud*, Gallimard, « Folio » (n°1047), 1978, p.37.

⁹⁸ *Ibid.*, p.86.

⁹⁹ *Ibid.*, p.42.

la mère. Tout le monde lui en saurait gré. On lui adresserait, dans la rue, un sourire attendri, reconnaissant.

– C’est le Monsieur que sa femme a quitté et qui élève si bien ses enfants...

Alors, à peu de chose près, tout continuerait, la grand-messe du dimanche de la Trinité, les coups de chapeau, cette paix intérieure que le souvenir du drame rendrait encore plus précieuse. [...]

S’il succombait, c’est donc qu’il aurait peur. Peur de quoi ? Il ricanait. Il avait envie de répondre :

– De l’esprit du mal...

Et cela aurait pu se traduire par :

– Du désordre...

De ce qui rampait sous la vie harmonieuse qu’il connaissait, de tout ce qu’il venait de découvrir en quelques jours, de la méchanceté grinçante, salissante, écœurante d’une lettre anonyme dont le papier déjà était laid, dont l’écriture était d’une vulgarité odieuse, de ce que l’on sentait vivre – on le sentait comme une haleine fétide – derrière la façade du *Bar Vert*¹⁰⁰, au-delà de cette terrasse aux trois guéridons gras à laquelle il s’était assis...

M. Mandine qui refusait, puis qui donnait avec un sourire que Cardinaud revoyait encore... Le fils de Titine, au Gabon, dans la cale, le fils de Titine qu’on frappait au visage à coups de poing et qu’on lançait par-dessus bord, qui tombait avec un bruit de chair meurtrie sur la pierre du quai, et qui, sanguinolent, s’éloignait en rampant...

Est-ce que Cardinaud avait peur ? [...]

Alors, la sérénité qu’il avait toujours cherchée et qu’il avait conquise l’habita à nouveau. Il put se voir dans la glace avec satisfaction.

Il n’abandonnerait pas ! Il irait jusqu’au bout de la route tortueuse, aux obstacles inconnus, sur laquelle il s’était engagé.

Il irait chercher Marthe, il la ramènerait, parce que sa place était dans la maison, près de lui et de ses enfants.¹⁰¹

On retrouve, dans cet extrait qui mêle étroitement passé récent, présent et avenir, la traditionnelle opposition entre la paisible surface et la laideur de ce qu’elle recouvre, entre « l’ordre » et le « désordre » entre l’image propre des choses et des gens qu’entretenait Cardinaud, et leur envers sombre, inavouable. Or, contrairement à beaucoup de héros simenoniens, Cardinaud va renvoyer dos à dos cette bi-partition stérile (dont son prédécesseur Kees Popinga avait précisément été victime) en réaffirmant ce à quoi il a toujours cru, ses valeurs tant sociales que morales. C’est que la tentation réside dans le choix entre l’une ou l’autre perspective : le refus de la laideur de tout un monde au profit du faux équilibre des apparences (des apparences « *sourdes* » et tristes, mais tout de même des apparences), ou l’acceptation de cette laideur, la compromission avec elle. La sensibilité de Cardinaud nous donne à voir ces deux éventualités avec une plausibilité à laquelle leur propriétaire lui-même manque de succomber, et le lecteur touche ici du doigt la limite de restitution d’un personnage par le biais de son ouverture sensuelle au monde, son instinct quasi animal, qui le

¹⁰⁰ Le lieu où Marthe, la femme de Cardinaud, retrouvait son amant.

¹⁰¹ G. Simenon, *op. cit.*, p.102 à 106.

définissent mieux que la psychologie et l'intellect, mais ne donnent pas à voir un héros *agissant*. Sensible à la laideur (voir la notation sur le papier sur lequel la lettre anonyme a été rédigée), Cardinaud pourrait reprendre son ancienne vie, et du reste l'on peut noter comme ses sens *anticipent* littéralement l'existence à venir : l'image de cette vie est placée sous le signe d'une sorte de douceur mélancolique, une délectation morbide, où tout est feutré, étouffé (« *un peu plus sourd* », « *un peu plus mélancolique* »). Mais la volonté et l'intégrité du héros l'emportent ici, exceptionnellement : se laisser aller, accepter l'apparence, c'est nier la laideur dont il a fait l'expérience, et c'est en fin de compte faire le jeu de cette laideur. Fait inhabituel dans l'œuvre de Simenon (il semble presque qu'il ait pris conscience des limites de sa perception du personnage et qu'il ait cherché ici à les dépasser), la sensation, ici, loin d'aider le héros, se révèle une tromperie supplémentaire – et la flamboyance visuelle du géranium, sur laquelle s'ouvre l'extrait, s'avère factice, sorte de trompe-l'œil coloré qui masque la grisaille du quotidien. Cardinaud en a conscience, qui préfère dès lors se raccrocher à ses valeurs, à son intégrité – précisément parce que s'il ne le faisait pas, s'il acceptait son sort, l'image d'homme paisible de soi qu'il donne auprès des autres et de lui-même ne serait, justement, qu'une *image*. Ce qui pouvait apparaître au lecteur comme un amas de comportements dictés par un certain statut social s'incarne alors, par la biais de la volonté de son héros. Retrouver sa femme sera la meilleure preuve de la vitalité de ses valeurs, lui confirmera qu'il n'a jamais joué de rôle, qu'il *est*. La révélation de la fausseté des belles images ne détruit pas nécessairement le héros : au contraire, selon le beau mot de Simenon, il a, enfin, « *conscience de lui-même* »¹⁰². La crise, ici, est vecteur de raffermissement de son identité, précisément parce qu'il refuse la dichotomie Moi social-Moi véritable au profit d'une identité qui les confonde étroitement, l'un équilibrant l'autre.

Contrairement à Kees Poppinga ou à Frank Friedmaier, submergés par leurs propres pulsions, Hubert Cardinaud s'avère un personnage positif, qui sait prendre en main sa destinée. Positif également dans le fait qu'il pense, très clairement, en termes de « bien » et de « mal » (et du reste, les allusions à la Bible et à la liturgie catholique, qui courent tout au long du roman, ont depuis longtemps préparé le lecteur à une telle interrogation), et que dans son cas ces notions ne sont pas interchangeables, comme pour le personnage de Poppinga : s'il va à la recherche de sa femme, c'est « *parce qu'il ne croyait pas au mal, ou plutôt parce qu'il avait confiance dans le triomphe du bien sur le mal, dans la*

¹⁰² *Ibid.*, p.106.

prééminence de l'ordre sur le désordre, confiance enfin dans l'équilibre nécessaire, fatal »¹⁰³. Le combat de Cardinaud pour retrouver Marthe fait écho, de manière plus métaphysique, à une lutte parallèle : celle du héros pour la maîtrise d'un monde qu'il croyait comprendre et qui lui échappe brusquement. Et pourtant – et là réside le tour de force – le lecteur ne quitte pas le réalisme, le quotidien du personnage (le bébé à faire dormir, les repas à préparer), avec sa profusion de petits détails répétitifs, ses cérémonies en miniature. Si, donc, l'aventure du *Fils Cardinaud* est une « banale histoire », il faut presque l'entendre au sens tchékhovien¹⁰⁴ du terme : sous l'apparence d'une tragédie domestique court une méditation presque métaphysique sur la valeur humaine, et qui justifie dès lors pleinement l'attachement de Simenon à la « vérité » du personnage.

3.2. Le Voyageur de la Toussaint ou l'exercice de la volonté bénéfique.

Roman « optimiste », *Le Fils Cardinaud* montre le triomphe de la volonté – mais curieusement, une volonté sans histrionisme, sans mise en scène, sans grande déclaration d'intention à la Kees Popinga : jamais héros ne sera aussi peu héros que Hubert Cardinaud. Le personnage manifeste ici une force tranquille, une assurance modeste qui, outre qu'elles l'aident à chasser son angoisse et à retrouver son équilibre, lui permettent d'éviter de se laisser happer par la laideur du monde. Mais Cardinaud, objectera-t-on, est un personnage socialement installé, et qui, pour surmonter la crise, n'a qu'à réaffirmer ses valeurs ; que se passerait-il si la crise concernait un héros réellement novice, pour qui tout reste à faire, à conquérir : place sociale, expérience, valeurs ? La volonté serait-elle tout aussi bénéfique et manifeste ?

De fait, on l'a vu, l'œuvre de Simenon dispose d'une exceptionnelle variété de personnages, et tout se passe comme si l'auteur n'avait qu'à puiser dans son imagination fertile, ou dans son expérience d'homme, pour trouver le type de héros qu'il souhaite peindre (il s'en du reste ouvert à Gide, on l'a vu : il faut qu'« *au moment venu, dans [son] bureau, dix personnages soient là* »). Il n'a donc aucune gêne à « se mettre dans la peau » d'un petit-bourgeois que d'un patron-pêcheur, d'un fermier ou d'un jeune homme pauvre. Aussi peut-il multiplier les angles autour d'un certain thème sans donner

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ La comparaison ici n'est pas gratuite, puisqu'elle était venue également à Gide à la lecture d'un des premiers « romans durs » de Simenon, *La Maison du canal* (1933) – dont l'auteur des *Faux-Monnayeurs* affirmait qu'il « [valait] tous les Tchekhov » (« Le Dossier G.S. d'André Gide », *op. cit.*, p.190).

l'impression d'une redite. C'est ainsi que le thème de la volonté bénéfique, présent dans *Le Fils Cardinaud*, est repris et devient l'enjeu central du *Voyageur de la Toussaint*, qui le précède de deux ans. Cette reprise est de loin la plus ambitieuse dans l'œuvre de Simenon, parce qu'elle s'impose à un personnage jeune et absolument dépourvu d'expérience : un être non plus mené cette fois, mais *vierge* (« *Je parie que tu n'as jamais quitté les jupons de ta mère...* »¹⁰⁵ lui fait d'ailleurs remarquer un personnage du livre). Contrairement à Cardinaud, Gilles Mauvoisin est un adolescent mal dégrossi, timide et doux, qui vit comme à côté de la vie, à la remorque de parents artistes de cirque itinérants – donc dépourvu d'attaches sociales, morales, locales. A ce héros qui vit comme dans l'envers de la tapisserie humaine, Simenon donne l'occasion de passer de « l'autre côté » : ses parents morts accidentellement en Norvège, Gilles se rend à La Rochelle demander de l'aide à la sœur de sa mère et au frère de son père. Et voici le « coup de pouce » du romancier, qui va donner le branle au destin du personnage – une péripétie tout droit sortie de ces romans populaires dont Simenon fut grand lecteur (et auteur !) : son richissime oncle Mauvoisin est mort, faisant de son neveu l'héritier de sa fortune et de ses affaires. Voilà le marginal propulsé au premier rang de la scène locale, l'itinérant fixé, le rêveur contraint de s'éveiller à la réalité dont il va mesurer, désormais, l'effarante lourdeur.

Cet héritage miraculeux, qui évoque quelque coup de baguette magique, est un coup de théâtre digne des romans d'apprentissage du XVIIe ou du XVIIIe siècle – c'est aussi la parfaite conclusion à ce type d'ouvrage, le jeune homme touchant la récompense de son expérience chèrement acquise. Simenon, lui, inverse cette dialectique, et place l'événement au début du livre, en faisant (bien plus que de la mort des parents) le véritable détonateur de la crise de son héros. Cet orphelin qui a tous les atouts dans son jeu est, en réalité, d'emblée en position de faiblesse, parce que, se retrouvant millionnaire mais sans expérience de la vie, il devient dès lors une proie facile. Transplanté dans le milieu bourgeois de La Rochelle, au milieu d'hommes habitués à gagner de l'argent et à défendre leur place par tous les moyens, il semble voué à échouer à prendre la succession de son oncle. « *Vous êtes un gamin, monsieur Mauvoisin !* »¹⁰⁶ lui lance d'ailleurs l'armateur le plus puissant de la ville. Le processus initiatique qui débute alors ne doit pas tant à la volonté d'un jeune homme étranger de s'acclimater à ce qui lui paraissait éloigné, qu'au désir de se défendre face à une ville hostile. La plus

¹⁰⁵ G. Simenon, *Le Voyageur de la Toussaint* (1941), Gallimard, « Folio » (n°932), 1977, p.23.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.172.

grande « leçon de choses » du livre est donnée, du reste, par le personnage de Raoul Babin, le meneur d'hommes par excellence, qui, reprenant un rôle d'« initiateur diabolique » semblable à celui que tenait de Coster auprès de Kees Poppinga, explique à Gilles : « *Et voilà que vous débarquez, vous, avec vos dix-neuf ans et votre longue silhouette de deuil, vos yeux qui cherchent à tout comprendre, vos petits nerfs tendus, votre sensibilité à fleur de peau... Vous n'êtes pas de la même race, croyez-moi ! Vous faites partie des moutons, et non des loups... Vous aurez beau faire, Mauvoisin, ce sont eux qui vous auront et ils vous ont déjà...* »¹⁰⁷

Ce discours implacable, qui révèle la dureté de toute une société où les places ne sont pas données, mais conquises, et conquises sur le dos d'autres hommes, évoque de manière troublante le schéma balzacien classique, où de jeunes hommes avides de parvenir étaient guidés par des *mentors* cyniques et ambigus de l'étoffe d'un Vautrin. Là s'arrête la comparaison. Car la conquête « balzacienne » suppose, chez de jeunes héros comme Rastignac ou Rubempré, un affaiblissement progressif de leur fibre morale au fur et à mesure qu'ils progressent dans la société de leur époque, les protagonistes devenant, peu à peu, une pure force d'ambition. L'originalité du personnage de Gilles Mauvoisin, tel que Simenon l'a conçu, est qu'il va surmonter la crise non en se « prostituant » au monde où son héritage l'a placé, ni en s'en servant à des fins personnelles, mais par une *réaffirmation* de lui-même. Cardinaud pouvait prouver sa volonté en montrant que les valeurs sociales qu'il observait étaient un facteur vital de son existence ; Gilles Mauvoisin, d'emblée en porte-à-faux avec le milieu social où il s'est installé, refuse de « jouer le jeu » et ne démord jamais de ses qualités personnelles. Modestie, humilité, douceur – tout ce qui paraissait l'identifier comme un « mouton » (pour reprendre l'expression de Babin) sera désormais l'expression la plus visible de sa volonté de ne pas céder :

Il rougit quand sa tante Eloi fit irruption dans l'appartement et surtout quand elle le regarda avec un étonnement qui n'était pas exempt de tout reproche.

– Vous avez changé de chambre ?

Les lèvres de Gilles frémissent un peu, comme frémissent les lèvres des timides qui prennent une résolution. Il rendit sa voix aussi neutre, aussi nette que possible, pour déclarer :

– Oui... Je préfère celle-ci et je vais l'aménager à mon goût...

– Mais... j'ai télégraphié à Bob de rentrer de Paris... Il a un ami architecte-décorateur et nous avons décidé...

– J'aime mieux arranger ma chambre à mon idée...

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.212.

Ce fut la première surprise qu'il donna à ceux qui l'avaient vu les jours précédents. Il gardait un maintien modeste, humble presque, mais on n'en sentait pas moins que sa décision était prise.¹⁰⁸

En une scène, tout est dit : Gilles refuse la dichotomie loup-mouton (de même que Cardinaud s'opposait à diviser le monde entre apparence idéalisée et réalité sordide), il ne sera ni humiliant, ni humilié : tout en continuant à faire preuve de courtoisie, et même de timidité, envers son interlocutrice, il manifeste une volonté et un sentiment d'appartenance de soi et de ce qui l'entoure qui lui permettent d'échapper à toute manipulation. Il se peut, d'ailleurs, que sous cette force modeste de l'humble se cache la profession de foi de l'auteur, et que l'attitude de Gilles Mauvoisin résulte de l'expérience personnelle de Georges Simenon, issu d'une famille de commerçants et d'assureurs liégeois, affilié à une petite-bourgeoisie modeste, et donc soumis très tôt aux humiliations des « mieux-nés ». Et de fait, l'intrigue du *Voyageur de la Toussaint* révèle peu à peu, dans ses nombreuses péripéties, la revanche des humbles, l'étrange solidarité qui les fait se reconnaître et s'aider les uns les autres ; à chaque fois que la position de Gilles Mauvoisin sera fragilisée, ce n'est pas de la haute bourgeoisie rochelaise à laquelle il est censé s'identifier que viennent les secours, mais de « petites gens », d'humbles employés, de domestiques fidèles, de la grosse Jaja, hôtelière haute en couleur qui lui communique les ragots de la petite ville, à M. Lepart, son beau-père, qui l'aidera à gérer ses affaires avec fidélité, en passant par sa tante Colette. Et lorsque Gilles finit par acquérir la maîtrise de cet univers sans pitié, le triomphe de sa modeste mais ferme volonté apparaîtra comme le triomphe des « petits » sur la logique des « grands » si bien résumée par Babin : « *Vous n'êtes pas de taille [...] Fatalement, vous serez écrabouillé...* »¹⁰⁹ Le résumé que l'on peut lire sur la quatrième de couverture de l'édition « folio » du *Voyageur de la Toussaint* (celle de 1977) n'a donc pas tort de décrire le roman comme « *un roman de l'énergie où pour une fois les bons triomphent des méchants et les faibles des forts* » : si le livre emprunte tout aussi bien au roman d'apprentissage (c'est-à-dire qu'il dépeint le passage d'un jeune homme à l'âge adulte à travers de multiples péripéties) et au roman populaire (l'héritage tombé du ciel, les bourgeois abjects, doucereux et combinards qui se pressent autour du héros pur, naïf et sans défense), il offre aussi au personnage simenonien la chance (assez rare dans l'œuvre fondamentalement pessimiste de son créateur) de surmonter la crise qu'il traverse en réaffirmant sa propre personnalité à la face d'une société d'abord hostile,

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.75-76.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.212.

mais bienveillante dès qu'elle a, en quelque sorte « trouvé son maître ». La fin du *Voyageur de la Toussaint* l'indique, qui montre un héros intégré à La Rochelle (« *Le petit Mauvoisin a compris* »¹¹⁰), mais que l'épreuve a également révélé, puisque, alors qu'il a triomphé de toutes les embûches et que rien ne l'empêche plus de devenir bourgeois rochelais parmi les autres bourgeois rochelais, il renonce à sa fortune. Son aventure lui a permis de se comprendre ; il est de la « *souche des fugitifs, des errants* »¹¹¹, des petits, et c'est précisément avec des qualités de « mouton » qu'il s'est imposé dans le monde des « loups ». L'exercice de sa volonté bénéfique l'a également révélé à lui-même. Arrivé à La Rochelle comme un marginal, il en repartira de même. Nous reviendrons plus en détail sur cette conclusion dans la troisième partie.

La notion de crise dans l'œuvre de Simenon renvoie donc, on le constate, à un questionnement très moderne et ne sert pas seulement à mettre en valeur la qualité artisanale du romancier : le monde de Simenon ne cesse d'intriguer car, considéré du point de vue du personnage, il ne cesse de se donner et de se reprendre, de montrer (voire d'exhiber) sa lisibilité, puis de se réfugier dans une sorte de compacité hostile. La peinture des relations entre le personnage et ce monde, avec pou pierre de touche le constat d'inadéquation entre l'un et l'autre, voilà l'objectif du romancier, plus qu'un quelconque réalisme social et psychologique – dont il a dénoncé les impostures, d'abord dans sa correspondance avec Gide, faisant un sort au « modèle vivant » à la Zola, puis en en faisant un élément thématique important (*L'Homme qui regardait passer les trains, Le Voyageur de la Toussaint*). Mais surtout, Simenon ne cesse de se préoccuper des répercussions morales que cette inadéquation provoque chez le personnage, que ce soit pour le confirmer dans sa perdition, ou au contraire (mais le cas demeure assez rare), pour lui redonner confiance en ses qualités et dans sa capacité de vivre le monde, au lieu de le subir.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.355.

¹¹¹ *Ibid.*, p.358.

III – RESOLUTION DE LA CRISE : DE LA PRISE EN CHARGE DU HEROS PAR LUI-MÊME A L’ECHEC D’UNE « VIE COMME NEUVE ».

1 – UN HEROS ENTRE RESIGNATION, DESTRUCTION ET DEPASSEMENT DE SOI.

Ce monde inconnu, menaçant, révélé au héros et qui le pousse à l’interroger et à s’interroger avec lui, explique et justifie le profond intérêt que Simenon romancier voue à la figure du personnage : par la crise ce dernier se voit obligé de trouver enfin son identité et de comprendre très exactement le degré de vérité, d’authenticité des relations qu’il a établies avec ce qui l’entoure. La conclusion du roman est également celle de sa crise, celle de son itinéraire pour retrouver sa personnalité la plus authentique. La question qui se pose alors est la suivante : le personnage peut-il survivre à ce que l’événement qui l’a précipité dans la crise lui a fait découvrir ? Le cadre de la fiction romanesque pratiquée par Simenon le confirme-t-il dans la stabilité de son identité, dans la justesse de ses aspirations, dans l’authenticité de sa personnalité, ou dynamite-t-elle le personnage et le laisse-t-elle seul face à ses illusions ? Comme toujours dans l’œuvre très riche de Simenon, les réponses sont nuancées, et dépendent justement du degré

d'existence et de *conviction* du héros qu'il a choisi de mettre en scène, plus que de l'intrigue par elle-même.

Trois possibilités s'offrent, selon le caractère du personnage. Soit l'expérience qu'il acquiert hors du cadre social (qu'avant la crise il s'efforçait de respecter) l'effraye en lui révélant ses propres zones d'ombre : il décide alors de revenir à l'existence passée, fût-elle désormais dépourvue de sens, mais rassurante tout de même car elle propose un réseau d'habitudes dont il n'aura plus besoin de sortir. C'est par exemple le cas de *L'Assassin* (1937), où le héros, un Hollandais du nom de Kupérus, finit, après avoir tué sa femme qui le trompait, par la remplacer par sa servante : « *Il s'était évadé. Et il était revenu aussi vite que possible, effrayé par le vide.* »¹¹² Le personnage confirme ainsi l'« aboulie » dont il était porteur, son incapacité à embrasser la large perspective que son « geste libérateur » lui avait fait entrevoir.

Soit encore, l'aboulie même du personnage le conduit à renverser littéralement la vapeur : incapable précisément de faire face à la situation générée par la crise, il tourne la puissance dont il était maître contre lui-même et contre ceux qu'il considère, à plus ou moins juste titre, comme responsables de son « incarcération » dans une existence fautive et étriquée. La crise le révèle à lui-même, pour le pire : il tue, ou se suicide, ou combine ces deux solutions – et de là vient, dans l'œuvre de Simenon, le nombre important de fins violentes, depuis le meurtre de la veuve Couderc, dans le livre du même nom, par le jeune dévoyé qu'elle hébergeait, jusqu'au massacre de la famille Roy par le père dans *Le Rapport du gendarme* (1944), en passant par le suicide par noyade du docteur Mahé, dans *Le Cercle des Mahé* (1946). C'est en réalité le seul geste de libération que le personnage, lorsqu'il se révèle trop veule ou impuissant, puisse se permettre, le seul refus qu'il puisse accomplir face à une existence devenue désormais d'autant plus insupportable qu'il sait sa faiblesse, son incapacité à devenir autre chose que ce qu'il est. Et l'on ne peut guère donner tort à Jacques Dubois lorsqu'il affirme que dans ses dénouements, « *le romancier balance entre une fin dramatique et le retour au bercail de celui qui désormais, sait* »¹¹³.

L'affirmation de Dubois comporte toutefois un défaut : celui de passer sous silence un dénouement plus optimiste, qui, pour être peu usité dans l'œuvre de Simenon, n'en est pas moins présent. L'auteur en effet n'hésite pas à proposer à son héros en « sortie de crise » une troisième possible alternative, positive celle-là : la série d'événements à

¹¹² G. Simenon, *L'Assassin* (1937), Gallimard, « Folio » (n°663), 1975, p. 213.

¹¹³ J. Dubois, *op. cit.*, p.322.

laquelle il a dû faire face débouche, en fin de compte, sur un dépassement de lui-même et du monde immédiat dont il était prisonnier – et ce non sans gloire, ni geste héroïque, mais bien comme si, précisément, il parvenait à cesser d’être mené par sa propre fatalité : c’est le cas du personnage de Gilles Mauvoisin et même celui, *in fine*, de Frank Friedmaier. Le roman de Simenon comporte ainsi, suivant un schéma presque classique, une ouverture et une fermeture nettes, irrémédiables (quoiqu’il ne dédaigne pas les fins ouvertes ; mais curieusement, même ces dernières portent en germe le drame ou les événements futurs qui vont mettre un terme à la « destinée » du personnage, ou au contraire la relancer¹¹⁴), avec en leur milieu le développement des moindres aspects de la crise avec laquelle le héros est aux prises. Mais cette fermeture n’est jamais plaquée artificiellement et demeure en plein accord (presque au sens musical du terme) avec la logique interne du héros, avec ce que le lecteur aura découvert de son Moi instinctif par le biais de ses réactions face à la crise.

2 – LE RETOUR AUX APPARENCES.

2.1 : *L’échec d’une « vie comme neuve ».*

Si la crise a essentiellement un pouvoir « dessillateur » sur le personnage, lui révélant la fausseté dans laquelle il vivait jusque-là, elle n’offre cependant pas, par elle-même, une solution : elle se borne à une simple perturbation des cadres sociaux et psychologiques où se cantonnait le protagoniste. Simenon choisit de montrer, dans les dernières pages de son roman, un personnage qui, après avoir traqué sa propre vérité, aidé par son créateur qui – rappelons-le – ne quitte presque jamais son point de vue –

¹¹⁴ C’est par exemple le cas du dénouement de *L’Assassin*, où le docteur Kupérus finit par épouser Nelle, sa bonne, pour remplacer sa femme (qu’il avait assassinée pour se « libérer »), vivant avec elle une sorte de hideuse parodie de ce qu’était son existence avant qu’elle ne bascule dans le crime ; mais Nelle a un amant, qui ne souhaite qu’une chose : que le bon docteur la couche sur le testament... La dernière phrase : « *Nelle soupirait et attendait patiemment...* » (*Ibid.*, p.215) est donc d’une ironie plutôt glaçante : bientôt, le héros sera « à point » pour être tué par Nelle et son ami. Kupérus ayant exécuté sa femme et l’amant de celle-ci, on voit jusqu’où le dédoublement, la parodie sont poussés *implicitement* dans ce livre : après le crime commis au nom de la libération de soi, le crime crapuleux.

décide d'en finir avec son isolement. Or, de manière très curieuse, la plupart des héros simenoniens, après leur « initiation » parfois rude à l'envers de leur monde, choisissent, malgré leur expérience nouvelle, de réintégrer ce dernier – et avec lui le cercle d'habitudes qu'ils s'y étaient créés. Leur attitude est celle de personnes qui, à un moment donné, sont sorties de leur ornière et ont eu peur de ce qu'elles découvraient de cet inconnu – comme si la nouvelle « perspective » (pour reprendre le terme utilisé par Simenon dans *Bergelon*)¹¹⁵ contenait une liberté trop grande pour le personnage, ou une menace de désordre, de chaos dont il pressent qu'il ne saura pas la maîtriser. Combien d'entre eux s'empressent ainsi de se réfugier derrière les barreaux de leur cage – et alors même, précisément, que l'expérience née de la crise leur a appris qu'il s'agissait, bel et bien, d'une cage ! Emerge, là encore, une sorte de fatalité dans ces *hollow men*¹¹⁶ qui, alors qu'ils auraient pu profiter d'une plus large remise en cause, demeurent si prudents, si timorés, si « effrayés » par une sorte de « vide intérieur » qu'ils découvrent en eux-mêmes au cours de leur initiation à la réalité du monde, qu'ils préfèrent tourner casaque. C'est le pauvre Jean du *Coup-de-Vague* (1939), tentant d'échapper à ses deux tantes, à leurs secrets et au petit village de Marsilly où tout le monde connaît tout le monde (y compris que ce que l'on cache à tout prix), et finissant par revenir d'Algérie, humble et soumis : le quotidien peut reprendre, sans accroc. Le personnage trouve même un surcroît de soulagement dans cette immuabilité : il n'aura plus besoin de se poser de questions ; ce qu'il a vu de l'autre côté de la tapisserie des faits et gestes de ses tantes et de son village suffit à lui faire préférer leur apparence riante et sereine.

Cependant le cas du *Coup-de-Vague* est extrême : sorti de sa place, le héros simenonien n'a que très rarement la chance qu'elle lui soit gardée et rendue intacte. Même, le plus souvent, la crise est si grave et déforme si violemment le monde du personnage qu'il ne peut s'attendre à ce que tout soit « comme avant ». S'il retrouve sa place, redevenant employé, riche bourgeois ou patron de pêche, c'est sans illusion désormais sur ce qu'il a entrevu de lui-même et des autres : il restera scrupuleusement circonscrit dans le cadre du « cercle »¹¹⁷ – celui des convenances morales, sociales, celui d'un certain décor clos sur lui-même – et tirera de son aventure une morale un peu triste, désenchantée. Inapte au réel, incapable de se dégager de sa propre faiblesse, d'une certaine inclination, d'une certaine complaisance : « *Nouchi avait cru rompre le cercle*

¹¹⁵ cf. note 65.

¹¹⁶ Littéralement, les « hommes creux ». L'expression est du poète T. S. Eliot, qui en fit le titre d'un de ses recueils (*The Hollow Men*, publié en 1925).

¹¹⁷ La métaphore est reprise par Simenon lui-même, dans *Le Cercle des Mahé* (1946).

et elle n'y était pas parvenue. Il lui fallait aussi le glissement des caiques sur le Bosphore, et le clair de lune sur le cimetière d'Eyoub, le couchant pourpre sur la Corne d'Or... »¹¹⁸ Voilà ce que se proposent, en guise de conclusion, le malheureux héros des *Clients d'Avrenos* (1935) et sa petite amie : un enlèvement suave, un délicieux avachissement, complices et victimes tout à la fois de leur réclusion au sein d'Istanbul et du réseau d'habitudes que la ville leur propose, du café au dancing, du dancing au café. « *Le corps de Nouchi s'offre, inerte. Et le lendemain, la vie continue.* »¹¹⁹ Plus ça change, plus c'est la même chose : après avoir secoué en tous sens les chaînes d'une existence trop linéaire, trop étouffante, le personnage reprend l'ornière – à cette différence qu'il retourne dans une existence désormais absurde parce qu'il n'y « croit plus », parce qu'il sait de combien d'illusions et de conventions elle est tissée, et qu'il ne fait plus que continuer sur sa lancée. Décidément concave, le héros, tenu en échec dans sa volonté d'affranchissement, n'apparaît plus aux yeux du lecteur que comme un pantin veule, une mécanique – et du reste, c'est la seule mécanique des choses, « *l'habitude d'être* »¹²⁰ qu'il sauve dans ce retour sans gloire à l'existence passée. Que ce soit dans la petite ville de La Rochelle ou dans le cadre exotique d'Istanbul, « la vie continue ».

A quoi est dû, essentiellement, l'échec de cette « vie comme neuve » que la crise est censée libérer chez le personnage, et qui de fait, non seulement ne se libère pas, mais ne propose, dans bien des cas, que le retour au quotidien le plus plat, le plus sclérosé ? L'« aboulie » du héros, vers laquelle convergent les critiques, de Gide à André Thérive en passant par Robert Brasillach, est une explication certes facile et un peu caricaturale (elle ne rend guère compte des efforts que fait le personnage simenonien pour sortir, précisément, de cette aboulie ; elle le « catégorise » de manière un peu sommaire), mais elle a le mérite de mettre en lumière ce manque de vitalité, cette résignation furtive que Simenon révèle peu à peu, au fil des multiples péripéties de ses romans. Bien d'entre eux montrent en effet des protagonistes incapables de prendre en main leur destinée, soit que la crise déstabilise trop de régions de leur être – jusqu'à la folie, jusqu'au chaos – soit parce qu'il se trouvent freinés par une conscience aiguë de l'absurdité du monde où ils se plongent. Absurdité du rituel, aberration des comportements, et surtout, obsession lancinante du questionnement que le héros fait subir à tout et à tous, mais en premier lieu à lui-même, à l'identité qu'il a choisi d'adopter. L'œuvre entière de Simenon paraît, à première vue tout au moins, une vaste série de variations autour de cette question que

¹¹⁸ G. Simenon, *Les Clients d'Avrenos* (1935), Gallimard, « Folio » (n°661), 1975, p.190.

¹¹⁹ *op. cit.*, p.192.

¹²⁰ L'expression est de la romancière américaine Flannery O'Connor.

le personnage pose, par ses actes et par son instinct : « Pourquoi suis-je comme cela et pas autrement ? » Lorsque la crise le jette hors de son milieu et le transforme en être fuyant, comme Kees Poppinga ou, plus tard, le protagoniste de *La Fuite de monsieur Monde* (1944), l'itinéraire erratique qu'il décrit alors ne se révèle être qu'une immense vérification de son échec à devenir totalement autre. Pire, la surprise passée, ce fuyard se réinstalle dans ses habitudes et dans une sorte de conformisme douillet : Poppinga a beau se déplacer en long, en large et en travers, par le train, puis en sillonnant Paris, tout le roman montre la résurgence d'une existence vécue par *concaténation*, d'un café à l'autre, d'une chambre d'hôtel à une autre, d'une prostituée à une autre, avec pour seule différence entre ces micro-événements une dérive progressive vers la pauvreté et le sordide. La chaîne d'habitudes est à ce point ininterrompue que (comme s'il faisait signe à son passé de bourgeois hollandais), Poppinga se remet à jouer aux échecs, rite qu'il observait déjà en Hollande : le décor change, les gestes demeurent fondamentalement les mêmes. De là l'impression d'irréversible absurde de ces existences, où tout se vaut, tout est interchangeable – même les villes ! – et le style en apparence neutre de Simenon ne fait que renforcer cette impression. Dans son univers romanesque, « *le fuyard ne fait bien souvent qu'échanger une routine contre une autre* »¹²¹, prévient d'ailleurs Jacques Dubois. Pourquoi, dès lors, ne reviendrait-il pas en arrière, ne réendosserait-il pas son ancienne personnalité ? Ce faisant, le héros simenonien rejoint, sans le savoir, la cohorte des êtres falots et détachés qui, à partir des années 30, émergent dans la littérature : alors même que Sartre et Camus font de l'absurdité de l'existence une philosophie – avec, respectivement, *La Nausée* (1938) et *L'Étranger* (1942) – Simenon, lui, la montre avec une sorte de précision clinique, la traque dans les moindres faits et gestes de ses héros. Gide, le premier, l'avait remarqué, notant d'emblée un parallèle entre un roman comme *La Veuve Couderc* (1942) et l'univers d'Albert Camus : il évoque ainsi les « *extraordinaires analogies de ce livre avec L'Étranger* »¹²². Cependant, écrit-il à Simenon dès 1945, « *votre livre va beaucoup plus loin, sans en avoir l'air et comme sans le savoir, ce qui est le comble de l'art.* »¹²³ De toute évidence, la scène finale du roman, où Jean finit par tuer la veuve, pour rien, par simple exaspération (et l'on devine que la justice n'aura rien de plus pressé que de transformer son acte en crime crapuleux) a rappelé à Gide le meurtre « gratuit » de l'Arabe par Meursault ; nous y reviendrons.

¹²¹ J. Dubois, *op. cit.*, p.322.

¹²² Lettre du 14 juillet d'A. Gide à G. Simenon, *op. cit.*, p.85.

¹²³ *Ibid.*

2.2 : Un quotidien « réinvesti » : l'exemple du Fils Cardinaud.

Dans l'œuvre en apparence si pessimiste de Simenon, il est pourtant, curieusement, des retours à soi *heureux* – preuve supplémentaire que si cette œuvre est parfaitement identifiable et distincte du reste du roman moderne, elle n'entre qu'avec difficulté dans les schémas pré-fabriqués. L'absurde, l'existence « mécanisée », c'est ce à quoi échappe le protagoniste du *Fils Cardinaud* – alors même qu'il s'agit d'un personnage pour qui le « retour à la normale » compte plus que tout le reste. Simenon parvient ici à nous montrer le côté positif de ce retour du personnage à la stricte observance de ses « rites » – loin du désabusement et du désespoir morne de ses confrères en « déviance ». Il ne s'agit plus de réendosser un quotidien dépourvu de sens, de force (sinon celle de l'habitude), mais bien de le revivifier par l'expérience du mal, des pulsions abjectes d'un monde qu'il avait trop longtemps cru sans tache. On a vu, plus haut, que ce héros intègre, épris d'ordre, connaissait lui-même la tentation du laisser-courir, ou plutôt, celle de laisser se reformer la surface des habitudes et des rituels par-dessus l'absence de sa femme ; on a pu, également, le saisir dans son refus de l'apparence, puisant un renouveau d'énergie et de sérénité dans sa décision de retrouver Marthe, coûte que coûte, parce qu'elle est devenue le pivot essentiel de cet équilibre autour duquel Cardinaud a bâti son existence. Une fois cette dernière retrouvée, ramenée au bercail, il est tout naturel que le roman se finisse par où il avait commencé : par le rituel désormais connu des dimanches en famille, de l'église au repas familial. De cette reprise, Simenon va cependant s'ingénier à montrer les différences, traquer, par le biais de la conscience désormais éveillée de Cardinaud, ce qui se cache derrière l'harmonie, et nous donner à voir en même temps l'apparence et la réalité :

Cardinaud était debout dans son banc, plus droit, plus rigide que d'habitude, et il regardait fixement les flammes jaunes des cierges, il mêlait consciencieusement sa voix à la voix des chantres et des orgues et de temps en temps il se penchait pour obliger son fils à se tenir tranquille.

« *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi...* »

Il savait que si certains se retournaient discrètement, c'était pour l'examiner. C'est pourquoi il se tenait si droit. C'est pourquoi il devait être plus lui-même que jamais.

A la sortie, il saluait...

– Bonjour, monsieur Cardinaud...

– Bonjour madame... Bonjour monsieur...

Qu'importait qu'on chuchotât :

– C'est le fils Cardinaud... Sa femme est revenue... Il paraît que...

– Lève tes pieds en marchant, Jean... [...]

– Hep ! Cardinaud...

Une auto qui glissait sans bruit s'était arrêtée près de lui. M. Mandine le hélait, un bras passé par la portière.

– Il est grand, votre garçon !... Dites donc, je compte sur vous demain, hein ?

...

– Mais oui, monsieur Mandine...

– A propos... C'est vrai, ce qu'on m'a raconté ?...

– Ma femme est rentrée, oui...

L'autre l'observait avec surprise, avec une pointe de respect et de commisération tout ensemble. Qu'est-ce qu'il devait dire ? Est-ce qu'il devait féliciter ? Il remettait son moteur en marche et lançait avec rondeur :

– Eh bien ! tant mieux... Je suis content pour vous... A demain, Cardinaud...

Il faudra que nous parlions de l'affaire Duvalet qui ne va pas toute seule... Bon dimanche !

Voilà ! Il avait fait ce qu'il devait faire, tout seul. Il suivait le Remblai, comme chaque dimanche. La mer était grise, le ciel gris. Il pleuvrait peut-être vers la fin de la journée ? [...]

Rien ne serait changé, rien n'était changé. Il marchait toujours du même pas, saluait du même coup de chapeau.

– Qu'est-ce que tu fais, père ?

Rien... Il venait d'oublier, tout simplement, d'oublier de vivre... Il s'était arrêté là, sur le trottoir, comme une mécanique...

– Viens...

Cela ne lui arriverait plus. Il ferait attention.

– Qu'est-ce qu'on va manger, à midi ?

– Du rôti et des pommes frites...

– Qui est-ce qui fait les pommes frites ?

– C'est maman...¹²⁴

Ce qui frappe le lecteur dans ces dernières pages (dont nous ne donnons que les extraits les plus significatifs), c'est précisément leur dimension musicale : chaque élément constitue une sorte de reprise des thèmes, des situations et des personnages amenés en cours de récit. C'est ainsi qu'intervient, de nouveau, le rituel de la messe sur lequel s'ouvrait le récit, tandis que, parallèlement à la promenade sur le Remblai qui fait aussi écho à l'ouverture (celle-ci étant rappelée également par l'allusion au rôti et aux pommes frites), reviennent M. Mandine, son employeur, ainsi que quelques personnages mis en scène au cours du récit et par le biais desquels Cardinaud a pris conscience de ce sur quoi son bonheur était bâti. On voit même revenir un écho de la crise passée, dans cette notation saisissante sur un Cardinaud qui, pendant un moment, « oublie de vivre ». Ces multiples reprises donnent très clairement l'impression d'un *finale*, où, le motif principal qui a ouvert le « morceau » (le dimanche) revient, mais étoffé des variations qui sont apparues entre-temps, et Gide, une fois de plus, n'a pas tort, lorsqu'il écrit d'un des romans de Simenon (*Le Cheval-Blanc* [1938] pour être précis) qu'il « *est composé très bizarrement comme un morceau de musique, avec reprise, à la fin, du thème du début, enrichi, et comme étoffé par le relent de thèmes soulevés au cours du récit. [...]* *Aucun épisode, si fortuit qu'il puisse d'abord paraître, aucun dialogue, aucune*

¹²⁴ G. Simenon, *op. cit.*, p.146 à 149.

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. »¹²⁵ Cette observation pénétrante peut s'appliquer, telle quelle, à la composition du *Fils Cardinaud*, où chaque élément converge précisément vers cette conclusion, qui les reprend et les mêle comme pour mieux en tirer l'essence logique et sémantique, après les avoir laissé évoluer parallèlement – comme si Cardinaud voyait clair, désormais, dans l'enchaînement des faits qui constituait son aventure.

Dans ce *finale*, Simenon offre donc bel et bien à Cardinaud une sorte d'issue positive : ce dernier ne choisit ni la désillusion, ni la haine, mais bien une réaffirmation de lui-même, paisible, humble presque – mais une réaffirmation tout de même. Elle passe notamment dans l'entretien ambigu qu'il a avec M. Mandine (qui pendant la crise a symbolisé la condescendance du « nanti »), l'entrelacement des répliques trahissant la gêne et la maladresse du second (avec ses coq-à-l'âne subits, parlant du fils de son employé, puis soudain de ses affaires), tandis que le premier répond calmement et lapidièrement. La « chute » du dialogue, le « mot de la fin » pourrait-on dire, est laissé à Cardinaud, qui répond à la question, implicite, de son patron, sur le retour de sa femme au foyer : « *Ma femme est rentrée, oui...* » Par cette simple constatation (mais ô combien ambiguë !), Cardinaud, tranquillement, restaure sa dignité aux yeux du regard malveillant d'une petite ville en quête de ragots ; il montre qu'il a su résister à la tentation d'être « comme les autres », et c'est avec soulagement et satisfaction (« *Voilà ! Il avait fait ce qu'il devait faire, tout seul* ») qu'il reprend sa route. Il se dégage de ce personnage non plus l'impression d'un être veule, qui subit son destin, mais celle d'un homme mûri, qui a élargi sa perception du monde en acceptant de se confronter à ses laideurs, ses petitesse, sans céder un pouce de son prestige – et celui-ci s'en trouve renforcé par les notations physiques du narrateur, qui insiste, à l'église, sur sa plus grande rigidité, sur son regard « *consciencieusement* » rivé aux cierges. Sa sordide aventure cache un apprentissage plus intérieur : celle de la volonté, de la maîtrise de soi et des autres. Et c'est par la seule volonté du héros que, cette fois, « *rien ne serait changé, rien n'était changé* ».

¹²⁵ Lettre du 6 janvier 1939 d'A. Gide à G. Simenon, *op. cit.*, p. 24.

3 – LA REAFFIRMATION DE SOI PAR L’(AUTO)DESTRUCTION : L’EXEMPLE DE LA VEUVE COUDERC.

Cependant l’auteur protéiforme qu’est Simenon ne se contente pas, dans ses dénouements, d’hésiter entre un retour (désillusionné) à soi et une affirmation (positive) de soi. Entre ces deux types de résolution de la crise, se dessine en effet dans son œuvre une voie plus extrême encore, comme si l’auteur, sachant pertinemment qu’il donne à voir au lecteur le Moi instinctif de ses personnages, décidait de montrer, non plus son aspect le plus positif, canalisé, mais son explosion même. « Que se passerait-il, semblerait-il demander, si cet instinct prenait le dessus sur la personnalité sociale, sous l’influence d’événements de plus en plus insupportables ? » La réponse à cette question est simple : il adviendrait la destruction du protagoniste même – par le suicide, le meurtre, voire en combinant les deux. Et il n’est pas rare, en effet, qu’à la fin de leur période de crise, incapable de revenir à l’apparence du réel mais tout aussi inaptés à le dépasser et à en recréer un nouveau, dans le cadre bénéfique d’une « vie comme neuve », le personnage simenonien, coincé, ne voie d’autre solution qu’une libération violente, presque apocalyptique. Longue est cette cohorte des héros qui explosent, sous la pression d’une situation trop coercitive ou d’enfers personnels inguérissables, depuis le couple de jeunes gens des *Suicidés* (1934), jusqu’à la famille en vase clos des *Sœurs Lacroix* (1938), en passant par la famille paysanne du *Rapport du gendarme* (1944). Pauvreté et absence d’issue dans une société impitoyable (*Les Suicidés*), divisions familiales où chacun se repaît de sa haine jusqu’au geste fatal (*Les Sœurs Lacroix*), révélation d’un secret de famille insupportable (*Le Rapport du gendarme*), ce qui conduit les protagonistes au suicide ou au crime repose, presque infailliblement, sur le confinement même de leur situation : rien de plus terrible que ces familles divisées, se partageant méthodiquement l’espace clos d’une ferme ou d’un hôtel particulier, mais aussi la parentèle même : les sœurs Lacroix, par exemple, cherchent à s’approprier Emmanuel, mari de l’une et ancien amant de l’autre, et le pauvre homme ne peut échapper à ce statut de proie qu’en se réfugiant, comme le héros d’*Oncle Charles s’est enfermé*, dans

son grenier. Comme si la situation exposée n'était pas assez étouffante, Simenon donne alors le « coup de pouce du destin » – un événement qui, littéralement, fait « exploser la marmite », provoquant dès lors la remise en cause de l'équilibre précaire auquel était arrivé le personnage principal : sous l'effet de cet incident, il réfléchit sur sa situation, explore les moyens d'évasion, interrogeant de toutes ses forces le monde confiné qui est le sien : ce dernier lui paraît dès lors si insupportable qu'il tue – ou se tue.

L'événement en question a chez Simenon plusieurs statuts différents : il peut être le moteur même de la crise (le blessé du *Rapport du gendarme*), mais peut intervenir vers la fin, en guise de dénouement, comme pour *La Veuve Couderc* – lorsque cette dernière est blessée à la tête par sa belle-famille. Ce dernier cas mérite d'être plus particulièrement développé, dans la mesure où il donne à voir, avec moins de flottement que dans les autres œuvres de Simenon, le réseau factuel et sensoriel qui conduit Jean Passerat-Monnoyeur à tuer la veuve qui l'avait accueilli dans sa ferme.

Le geste est dicté, tout d'abord, par le statut même du personnage : Jean est un être *absent*, sans attaches sociales, morales, et tout le début du livre (jusqu'à la révélation de son passé de jeune homme dévoyé), épousant plus que jamais son point de vue, se limite à une sorte de scrutation objective de ce qui l'entoure (par une sorte de *mimésis*, le narrateur choisit de différer sur plusieurs pages le simple prénom de son protagoniste, qui sera désigné, durant toute l'ouverture du roman, par ce simple qualificatif : « l'homme ») : « *Le gros car rouge se rapprochait. Une auto grise le dépassa. Ce n'étaient pas des gens du pays. Ils venaient de loin et allaient loin. Elle s'engagea sur la côte. L'homme qui marchait l'entendit venir, ne ralentit pas son pas, tourna seulement un peu la tête et leva un bras, sans conviction.* »¹²⁶ Le personnage se limite ici à une sorte de *regard*, où tout ce qui pourrait fournir l'amorce d'une réflexion, d'une pensée, en un mot d'un *sens* (ici, les couleurs, le fait que la voiture n'est pas « du pays »), est littéralement dévitalisé. Ce détachement, ce vide, Simenon les justifiera plus tard par le biais de multiples retours en arrière dans le passé de son héros : issu d'une famille de commerçants prospères, il s'est laissé prendre à l'argent facile, aux femmes, au jeu, et a

¹²⁶ G. Simenon, *La Veuve Couderc* (1942), Gallimard, « Folio » (n°733), 1976, p.11. Ces descriptions objectives, où le personnage ne semble pas autre chose que « l'œil de la caméra », seront développées plus tard par le Nouveau Roman et par un pan de la littérature autrichienne (au premier rang duquel Peter Handke, dont *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty* [1969] trahit l'aliénation du héros par des procédés similaires à ceux qu'utilise Simenon dans *La Veuve Couderc*). Toutefois, Simenon et Albert Camus ne sont pas les premiers à développer ce style froid, impersonnel et détaché, qui a eu des prédécesseurs français (Prosper Mérimée, Emmanuel Bove) et américains (Ernest Hemingway ou le roman policier *hard-boiled* tel que le pratique, par exemple, un Dashiell Hammett – ce dernier étant, étrange coïncidence, un des auteurs favoris de Gide).

tué pour rembourser une dette. Jugé, il a échappé à la guillotine à la suite d'une subtilité juridique orchestrée par son avocat – et depuis, comme pour dénoncer l'absurde de sa présence parmi les vivants, il ne cesse de se réciter les articles du Code pénal qui auraient dû s'appliquer à son cas (peine de mort ou travaux forcés).

Dès le début, le héros paraît donc mort au monde, en dehors, à tout le moins déplacé : comment vivrait-il, puisqu'il est coupable ? Cependant, son détachement même le rend disponible pour tous les hasards. Pour faire réagir cet « étranger » (et le fait qu'on le prenne, au début pour un journalier yougoslave n'est pas gratuit !), Simenon va placer sur sa route la veuve Couderc, qui, précisément, en l'accueillant dans sa ferme et en remplissant pour lui la double fonction de maman et de maîtresse (ô ironie, le héros – et le narrateur – la surnomment « Tati »), va lui donner un point d'ancrage dans ce réel qui coule autour de lui, sans l'atteindre. Il trouve même une amorce de couple en se liant à Félicie, la nièce de la veuve, qui évite cette dernière à la suite de désaccords familiaux : les belles-filles de la veuve, qui sont également ses voisines, estiment en effet que la ferme leur revient de droit. Mais, engagé dans le quotidien de la ferme par le ressaisissement sensuel de ce qui l'entoure, Jean se retrouve également engagé factuellement : simple témoin des relations de discordance entre « Tati » et ses belles-filles, il est contraint de quitter son point de vue d'homme en marge et d'intervenir lorsque l'une d'elle blesse la veuve à la tête : le voici promu au rang d'infirmier, et donc, pour les belles-filles, de complice. Si l'enjeu psychologique de *La Veuve Couderc* est le retour du personnage principal à une perception plus aiguë du monde, ce qui n'a rien que de positif, celui de l'intrigue offre un contrepoint négatif : Jean se retrouve prisonnier d'une situation fausse et la ferme, qui jusque-là avait eu pour fonction de libérer ses sens et de lui prouver son statut d'être vivant, va devenir le lieu de sa prison. La « transparence » du monde disparaît de nouveau, au profit d'une opacité inquiétante du décor.

Au fur et à mesure que le roman marche vers sa fin dramatique, Simenon multiplie donc, comme des signes avant-coureurs, les notations dissonantes au sein de l'existence de Jean : la pluie, la surveillance régulière des faits et gestes des belles-filles (le lieu clos, on le sait, favorise tous les voyeurismes) et le constat qu'elles changent leurs habitudes. Mais la transformation s'opère également dans le point de vue de Jean, de plus en plus parasité par de brèves et fréquentes irrptions du passé dans le présent, comme s'il y avait convergence de deux zones temporelles, comme si la situation qui avait abouti au crime passé se reproduisait pour mieux inciter le héros au crime à venir.

Ainsi, lorsqu'il retrouve Félicie, sa mémoire ne peut s'empêcher de faire un parallèle avec la femme pour laquelle, jadis, il s'était endetté et avait commis un meurtre :

Il était malheureux. Elle ne se rendait pas compte du prix qu'il la payait.

– Tu es jaloux ? Il ne faut pas...

Elle tendait ses lèvres humides.

Depuis qu'il l'avait possédée en rêve, il ne retrouvait plus la simple jouissance de leur première étreinte. Cela s'était fait si naturellement ! Maintenant, ils cherchaient une place. Félicie s'installait.

– Attends... Là... Viens, maintenant... Ne me serre pas si fort...

Un jour, Zézette lui avait dit en soupirant :

– C'est bien ma veine... Je voulais m'offrir un gigolo et, avec toi, je suis tombée sur un faux miché... [...]

Le lendemain, elle lui demanda :

– Tu vas vraiment rester longtemps ici ?

– Pourquoi ? dit-il à son tour.

Ils échangeaient si peu de mots et cependant c'était encore trop, puisque, quand ils parlaient, les mots ne collaient pas.

– Je ne sais pas... Moi, j'aimerais mieux vivre en ville, ou quelque part dans la banlieue de Paris... Un petit appartement de trois pièces, où on est tranquille... Une place où on touche son argent tous les samedis... [...]

Exactement comme Zézette, qui, un beau soir, lui avait annoncé :

– J'ai trouvé un appartement...

Et il avait dû le louer ! Et cet appartement avait été comme le point de départ de ce qui était arrivé, parce qu'il avait fallu emprunter de l'argent le jour même !

– On sera chez nous, comme tu le désires tant...

– Oui... On sera chez nous...¹²⁷

Le « montage temporel » effectué ici renforce la désillusion de Jean quant à la « vie comme neuve » qu'il lui semblait vivre à la ferme, avant que la laideur du monde ne le rattrape. Il y a ici deux « zones » narratives juxtaposées : Jean avant son premier crime, alors qu'il vivait encore avec Zézette, et Jean auprès de Félicie. Or, loin de coexister, ces deux zones vont, sous l'effet de ressemblances troublantes, si bien interagir que la situation de Jean avant son premier crime devient indissociable de celle, actuelle, de sa vie dans la ferme. Le héros, loin d'échapper à son destin de criminel, paraît au contraire y revenir, par le biais du personnage de Félicie, qui fusionne dans sa mémoire avec celui de Zézette, la première prononçant des phrases que la seconde eût pu dire (ainsi, lorsqu'elle dit « *On sera chez nous, comme tu le désires tant...* », Simenon ne précise pas que c'est bien à elle que la phrase échappe, de sorte qu'il y a ambiguïté, confusion temporelle). Surtout, Jean se met à songer à la *valeur* de Félicie : « *Elle ne se rendait pas compte du prix qu'il la payait* ». Cette phrase, qui restitue presque directement la pensée du personnage, pourrait s'appliquer à Zézette, demi-mondaine entretenue, et achève de « brouiller » la situation. Par cette insertion étroite d'un passé significatif dans

¹²⁷ G. Simenon, *op. cit.*, p.202 à 295.

un présent qui se met à lui ressembler de manière frappante, le héros montre qu'il a, à sa manière, « bouclé la boucle » : il se trouve de nouveau dans la situation angoissante, asphyxiante, qui l'avait poussé à tuer. Le monde transparent, « naturel » (le mot n'a rien de gratuit chez Simenon), a définitivement basculé.

On constate ainsi que, sans mentionner le Destin ou une quelconque justice immanente, Simenon, par le seul exposé du caractère du personnage, conduit ce dernier à la répétition du geste qui a failli entraîner sa mort. Jean finira par tuer la veuve, non par intérêt, ou pour y prendre plaisir, mais pour briser cette boucle où il se trouve enfermé. Voilà pourquoi, courant au-devant de ce destin, il lui avoue avoir couché avec Félicie, « l'ennemie » :

Elle était à genoux, sur le plancher.

– Ne me regarde pas comme ça... Ecoute...

Comment la regardait-il ? Calmement. Il ne l'avait jamais regardée aussi calmement.

– Promets-moi seulement de ne plus la revoir... Je les ferai partir... Je trouverai le moyen de les faire partir...

« *Tout condamné à mort aura...* » [...]

– Ecoute ! L'argent dont je t'ai parlé... Prends-le !... Il est à toi !... Qu'est-ce que je dis ?... Ne souris pas...

Il ne souriait pas. C'était un pli que sa lèvre prenait d'elle-même. Il était triste, au contraire. Ou plutôt morose.

« *Les hommes condamnés aux travaux forcés seront employés aux travaux les plus pénibles ; ils traîneront à leurs pieds un boulet...* »

– Jean !... J'aimerais encore mieux mourir que...

Mais oui ! Mais oui ! Il n'y avait que cela à faire ! Ce n'était pas sa faute ! Et il n'y avait pas guet-apens... [...]

– Qu'est-ce que tu cherches ?... Jean !... Tu me fais peur... Jean ! Regarde-moi... Dis-moi quelque chose...

– Quoi ?

– Je ne sais pas... Je... Jean !

Il avait trouvé le marteau, le marteau qu'il avait apporté quand Tati s'était installée dans la chambre et qu'il avait enlevé les étagères de la fruiterie.

– Jean !... Je t'en supplie...

A quoi bon ? Ce serait à recommencer ! Et toujours à recommencer ! Il en avait assez.

– J'en ai assez ! Assez ! Assez ! hurla-t-il soudain. Tu comprends ? Vous comprenez tous ? J'en ai assez !...

Il avait peut-être frappé quatre ou cinq fois sur le crâne endolori quand il se demanda, devant Tati inerte, si les gens de chez Françoise ne l'avaient pas entendu crier.¹²⁸

Dans le *climax* qui amène le meurtre, tout a concouru : la situation de plus en plus étouffante du héros, ses souvenirs de l'époque d'avant le premier crime, la possessivité même de la veuve, le rappel de plus en plus obsédant du Code pénal dont Jean se récite des articles entiers – tout se lie dans une espèce de cauchemar frénétique que Simenon

¹²⁸ G. Simenon, *op. cit.*, p.210 à 212.

excelle à rendre en paragraphes secs, ponctués de points d'exclamation et de suspension, entrecoupés de brefs dialogues et par les supplications hachées de la veuve. Ce rythme délibérément insupportable traduit la frénésie qui s'empare du héros devant la volonté qu'il a de sortir de l'impasse, de se libérer à tout prix. De là la rapidité du crime – encore Simenon ne le décrit-il pas : les coups de marteau s'effacent derrière le cri réitéré de Jean : « *J'en ai assez !* » C'est que ce cri traduit la raison du meurtre commis par le protagoniste : geste criminel, il se révèle non moins authentiquement un geste de révolte – révolte devant la fausseté de son existence, devant l'impossibilité de continuer à vivre dans la ferme désormais menaçante, qui a perdu sa pureté pour ne plus être qu'un sordide objet de convoitises.

L'originalité du dénouement de *La Veuve Couderc* est là : Simenon donne à voir la progression de l'idée du crime dans l'esprit de son personnage non comme un moment de folie, mais, paradoxalement, en même temps que l'aboutissement d'une fatalité (la « fatalité du crime » évoquée par Dostoïevski), la preuve la plus flagrante d'une réaffirmation de soi. Certes, le drame eût pu être évité si le héros, à l'instar de bien des personnages de Simenon, avait accepté de vivre dans l'apparence du monde, de se laisser bercer par l'habitude ; mais, à l'instar d'Hubert Cardinaud, Jean, revenu à son point de départ d'« étranger », refuse précisément ce retour aux apparences, considéré comme l'amorce d'un nouveau « cercle » : vide, puis idéalisation, puis angoisse devant une existence qui se rétrécit à nouveau, et ainsi de suite – comme dans sa vie avec Zézette, comme dans son intimité avec Félicie qu'il met en parallèle avec cette dernière. Le meurtre de la veuve se révèle donc, pour lui, le seul moyen de mettre fin à la spirale infernale ; mais c'est surtout un acte plus fort que tous ceux qu'il a pu faire, car celui-là le perd irrémédiablement, le prive définitivement de toute réintégration au monde – ainsi que le prévoit le Code pénal, « *le meurtre emportera la peine de mort lorsqu'il aura accompagné, ou précédé, ou suivi un autre meurtre* »¹²⁹. Cette dimension actancielle court dans tout le texte, montrant un homme qui a délibérément décidé « d'en finir », puisque c'est le seul geste *définitif* que sa nature et les circonstances lui laisseront commettre, l'unique moyen dont il dispose pour réaffirmer son statut d'homme, être autre chose qu'une marionnette manipulée par un univers dont il ne comprend pas le premier mot. En avouant à la veuve ses relations avec Félicie, Jean *décide* enfin, renonçant à sa liberté pour se placer délibérément dans le crime, consentant à n'être, presque à l'instar des héros des tragédies grecques, que l'affirmation du destin : « *Il*

¹²⁹ G. Simenon, *op. cit.*, p.212.

*était conscient d'avoir posé un acte d'une importance capitale. Il avait dit oui parce qu'il n'avait plus le courage de nier, de jouer la comédie, d'aller se coucher et, seul dans son lit, d'être pris comme les autres nuits de sueurs froides dans l'attente de ce qui ne manquerait pas de se passer. »*¹³⁰ Ayant échoué à se réinsérer dans un monde « honnête » qui lui paraît absurde et étroit, Jean annule la subtilité juridique qui lui avait permis d'échapper une première fois à la peine de mort – mais il cesse aussi de subir une situation étouffante et de faire montre de ce détachement, de cette passivité qui étaient siennes au début du livre, et dans lesquelles il menaçait de retomber. L'acte, et l'acte seul, le fait exister, en le confirmant dans son statut de criminel, et en lui donnant un châtement de criminel. La comparaison qu'opère Gide entre ce héros dérisoire et le terne Meursault de *L'Etranger*, qui après tant d'années d'aliénation au monde, prend lui aussi en charge un meurtre commis par simple exaspération, est donc on ne peut plus justifiée : l'un et l'autre, après avoir subi passivement leur existence, décident de prendre en main leur destin – fût-il tragique.

4 – LA REALISATION EFFECTIVE D'UNE « VIE COMME NEUVE » : LE CAS DU VOYAGEUR DE LA TOUSSAINT.

Si la plupart des héros simenoniens connaissent l'échec, l'incapacité de sortir de leur crise de manière positive, c'est donc bien, précisément, à cause de l'aspect *concentrique* de leur aventure : partis d'un réel qui s'est révélé une imposture, ils y reviennent insensiblement, par manque de volonté, par une sorte de dégoût secret qui les fera, au bout de compte, réendosser leur ancienne peau. Le seul geste de révolte qu'ils puissent se permettre est de quitter définitivement le monde qui les rattrape en se tuant, ou en tuant, ou encore en perdant la raison – dans tous les cas en se soustrayant à la fausseté de leur propre situation, à tout ce que leur identité comporte d'artificiel. On a remarqué également des résolutions de crises moins apocalyptiques dans l'œuvre de Simenon, des cas où le héros parvenait à surmonter l'opacité du monde dans le cadre d'une

¹³⁰ *Ibid.*, p.209.

reconstruction d'une identité plus large, mieux adaptée à sa personnalité instinctive. Le personnage de Gilles Mauvoisin, on l'a vu, est éclairant à cet égard – dans la mesure où ce héros vierge de toute expérience va mesurer, en se frottant à la réalité de La Rochelle, son degré de valeur, d'intégrité. De là la profonde richesse du roman qui le met en scène : ce « voyageur de la Toussaint », aussi étranger à la ville que le héros de *La Veuve Couderc* à la ferme où il échoue par hasard, connaît, à l'instar de tous les protagonistes simenoniens, une série d'épreuves, tour à tour factuelles et psychologiques – à la différence que, loin de le confirmer dans ce que sa personnalité a d'imprécis, de flottant, loin d'éparpiller son identité, ces multiples défis et preuves d'hostilité grandissent Gilles, le mûrissent. On a noté, plus haut, que face à la réserve condescendante de son entourage, ce personnage en apparence falot et naïf réussissait à s'affirmer, non par l'arrogance du nanti, non en « *mordant plus dur* »¹³¹ (pour reprendre le terme de Babin, l'un de ses initiateurs), mais précisément en refusant d'endosser la personnalité qui lui est proposée, en refusant de déborder des qualités de gentillesse et de modestie qui ont toujours été siennes. Cette réaffirmation de soi face une société utilitariste d'industriels et d'armateurs uniquement préoccupés de protéger leurs intérêts est l'enjeu principal du livre : le dénouement de ce dernier confirme-t-il le héros dans ses valeurs, dans son refus de succomber à la laideur, malgré les assauts répétés menés contre lui, les doutes, la peur ? On sait en effet que, chez Simenon, au moment précis où le personnage croit s'être raffermi, un événement survient qui le replonge dans ses divisions intérieures et extérieures. C'est pourtant une fin positive que réserve ici Simenon à son héros, au cours d'une soirée à Fontenay-le-Comte avec sa tante Colette.

Un peu à l'instar de *La Veuve Couderc*, *Le Voyageur de la Toussaint* est, outre un roman initiatique dans lequel un être jeune fait son apprentissage d'homme, le récit d'une intégration – plus exactement d'une *greffe* : celle d'un jeune errant sur un univers stable, d'un idéaliste sur un monde profondément rationnel, hiérarchisé et codifié, d'un être pur et loyal sur une société qui ne songe qu'à l'exploitation des plus faibles. Le souvenir de ses parents artistes de cirque, qui avaient fui La Rochelle qui n'aurait pas accepté leur amour, ne cesse de hanter Gilles, parallèlement à son apprentissage scrupuleux des règles sociales et morales qui régissent la ville. Il y a coexistence entre ces souvenirs et cet apprentissage – celui-ci étant rendu d'autant plus nécessaire que Gilles a hérité de la fortune de son oncle Mauvoisin, de ses affaires, et qu'il lui faut désormais les gérer. La volonté d'intégration et de compréhension de Gilles de cet

¹³¹ G. Simenon, *Le Voyageur de la Toussaint*, op. cit., p.212.

univers étranger et hostile qu'il cherche à maîtriser passe donc par ces dialogues simultanés entre ses fantômes : les parents sans attaches et l'oncle solidement amarré à la réalité de La Rochelle – de l'avis de tous un être dur et inaccessible à la pitié, un *self-made man* qui s'est élevé à la force du poignet, terrorisant par des chantages la bourgeoisie traditionnelle de La Rochelle, dont il connaît mieux que personne les turpitudes. Surmonter l'épreuve, prendre la place de l'oncle avec succès serait donc, pour Gilles, une preuve de maturation d'autant plus certaine, un indice de sa « force » d'autant mieux évident que l'oncle était haï ; du reste le héros, une fois installé dans la demeure d'Octave Mauvoisin, ne peut s'empêcher de se mettre dans sa peau, par une série d'habitudes et de reconstitutions troublantes : ainsi décide-t-il, une fois installé auprès de sa tante Colette (l'héritage lui impose cette coexistence) ne rien changer aux habitudes de la maison ; puis, dans ce vaste hôtel particulier où chacun a son « coin », il s'installe au second étage – qui est précisément celui où travaillait son oncle. Plus tard encore dans le livre, lorsque l'enquête policière prend le pas sur toute les autres formes de roman, le point capital de l'intrigue devient la reconstitution d'une journée d'Octave Mauvoisin, que Gilles effectue avec minutie, aidé d'un inspecteur dévoué. Il y a donc, insensiblement, un phénomène d'identification du héros à son oncle, comme si, d'une génération à l'autre, était passé le témoin d'une certaine personnalité et que le jeune homme errant, naïf et immature se laissait posséder par le fantôme auquel il doit sa brusque fortune, n'en faisait plus que prolonger l'existence, le mort saisissant le vif. Tout converge, au niveau factuel, à cette sorte de vampirisation : la réaffirmation progressive de la personnalité de Gilles, d'abord soumis à l'influence des Plantel, des Eloi et autres bourgeois qui souhaitent mettre la main sur ses affaires et prendre une revanche *post-mortem* sur l'homme qui les a dominés et humiliés ; l'éloignement progressif de l'image des parents, dont Gilles découvrira, par le biais de documents accablants (les lettres du père de Gilles à Octave Mauvoisin), la veulerie et la faiblesse ; le décor même de La Rochelle, qui perd à peu son aspect de bloc menaçant, ménageant des haltes, révélant dans ses coins des personnages à la fois pittoresques et profondément humains, qui aideront Gilles dans les moments les plus difficiles ; enfin, il y a le mariage que fait le héros avec la jeune Alice, qui paraît le confirmer dans sa peur de la solitude et son désir d'une existence stable.

En réalité, très vite, d'étranges discordances apparaissent dans la nouvelle personnalité de Gilles, trahissant un personnage « gêné aux entournures », comme si son costume de chef d'entreprise et de mari lui devenait, peu à peu, beaucoup trop étroit.

Très rapidement, le mariage avec Alice, déjà placé sous le signe sinistre d'un repas de noces raté (« *J'ai vu des repas d'enterrement plus gais que cette noce* »¹³², murmure d'ailleurs l'aubergiste), tourne court, comme si Gilles avait eu le sentiment de s'être trompé sur la personne à épouser, et il a cette pensée terriblement fataliste : « *Il s'efforçait de ne pas en être choqué. C'est lui qui avait tort. Elle était comme elle était. Et il l'avait épousée.* »¹³³ La dernière phrase, en apparence anodine, trahit en fait la situation d'un héros prisonnier, qui ne peut que constater son erreur, et la remâcher avec amertume. Il y a plus éclairant encore, dans l'intrigue si touffue du livre : la personnalité d'Octave Mauvoisin, telle que son neveu la perçoit peu à peu, l'effraie par son cynisme, sa dureté et surtout sa profonde solitude. Cette prise de conscience de la noirceur de l'oncle commence par les interventions goguenardes de Raoul Babin, intercesseur idéal entre le défunt et le héros : « *Regardez-moi, lance-t-il à Gilles. Vous aurez une image approximative de votre oncle. Il a débuté dans la vie comme chauffeur... Moi, j'ai commencé par décharger des bateaux... Comprenez-vous que, pour arriver où nous en sommes arrivés, nous ne devons pas être bâtis comme des premiers communiantes ?...* »¹³⁴ Par la suite, Gilles, aidé de l'inspecteur Rinquet, reconstitue en effet les moindres faits et gestes de son oncle pendant la journée, dans l'espoir d'aider sa tante Colette accusée de s'être débarrassée d'Octave Mauvoisin en l'empoisonnant. Ces reconstitutions en apparence puérides permettent en fait à Gilles de poursuivre l'identification avec son oncle, jusqu'à l'hallucination absolue, au point que, « *malgré ses longues jambes, [il] en arrivait à marcher au ralenti, lourdement, comme Mauvoisin devait le faire lors de sa promenade matinale* »¹³⁵ ; le héros se laisse littéralement envahir par le personnage de son parent, avec la même spontanéité que Simenon lui-même lorsqu'il dépeint un de ses héros, comme si, une fois de plus, il délégait à un des membres de sa création sa capacité à « porter » les personnages, à se mettre dans leur peau pour les comprendre jusque dans leur instinct. Malgré cette sorte de mise en abyme, Gilles échoue pourtant à endosser une personnalité qui lui fait peur, effrayé par la solitude revêche, presque sadique, d'Octave Mauvoisin :

Toujours ces mêmes mots qui revenaient comme un refrain :
 – Octave Mauvoisin ne parlait pas... Octave Mauvoisin ne saluait pas...
 Octave Mauvoisin écoutait, mais ne desserrait pas les dents...

¹³² *Op. cit.*, p.152. Cette scène est récurrente dans l'oeuvre Simenon puisque *Les Noces de Poitiers*, publié cinq ans plus tard, s'ouvre également sur un repas de noces raté.

¹³³ *Op. cit.*, p.177.

¹³⁴ *Op. cit.*, p.211.

¹³⁵ *Op. cit.*, p.230.

Cela en devenait hallucinant. Comment cet homme avait-il pu passer toute sa vie dans un isolement aussi absolu ? N'avait-il jamais ressenti le besoin d'une détente, d'un contact avec ses semblables ?¹³⁶

Reconstituant la personnalité de son oncle en la *vivant* littéralement, Gilles Mauvoisin s'aperçoit peu à peu que ce bloc compact, cette armure dont il s'agit de trouver la faille pour comprendre enfin ce qui s'y cache, cache un secret, et ce refoulement, par contrecoup, révèle la valeur de Gilles, sa propre vérité interne. Octave Mauvoisin n'aimait qu'une personne au monde : sa mère. Et cette affection cachée est la clé, le *Rosebud* de cet homme qui a enfermé dans son coffre-fort tous les secrets d'une ville (coffre-fort dont tout le monde cherche en vain la combinaison, le « *mot* », et que Gilles, par son instinct de reconstitution et d'imprégnation, trouve : précisément, le nom de cette mère aimée, *Marie*). Elle indique également au jeune héros que c'est son « ordre » à lui, celui de l'instinct, de la générosité et du cœur, qui est seul à l'emporter, contre l'ordre social qui durcit les personnalités, les faisant courir après une sorte de domination revancharde sur les humiliateurs. La stérilité d'une réalité considérée comme pur ordre social à « dominer », c'est précisément ce que le dénouement va mettre en évidence, au cours d'une entretien nocturne entre Gilles et sa tante enfin innocentée par la justice, au cours de laquelle passé, présent et avenir se mêlent à nouveau, pour mieux faire tomber les impostures sociales et conjugales où Gilles risquait de se trouver prisonnier :

Chose curieuse, c'était Alice qui avait insisté, quelques mois plus tôt :

– Tu devrais aller voir ta tante...

Elle pensait que cela lui ferait du bien. Parfois, Gilles l'effrayait un peu, tant le bloc de solitude était dense autour de lui. [...]

– Pourquoi ne prends-tu pas quelques jours de repos complet, Gilles ?

Oui, pourquoi ? Rien ne l'obligeait à monter chaque jour à la même heure dans son bureau du second étage. Plantel avait raison, les affaires, quand elles ont atteint un certain degré de solidité, vivent en quelque sorte par la force acquise.

Mais qu'aurait-il pu faire d'autre ? Son circuit quotidien n'était pas encore invariable, complètement fermé comme celui de son oncle ; cependant il y avait déjà une débauche d'horaires, certaines haltes invariables, comme le porto d'onze heures au « Bar Lorrain », auxquelles il se raccrochait.

Autour de lui, il y avait une ville, avec ses maisons, ses habitants, ses groupes plus ou moins distincts, ses familles plus ou moins unies ; il y avait des pêcheries, des usines, des entreprises de toutes sortes, mais il semblait que la maison du quai des Ursulines fût plantée, toute seule, au milieu du reste. [...]

¹³⁶ *Op. cit.*, p.233-234.

Toute la ville, maintenant, qui s'était dressée contre lui quand il était venu de si loin pour recueillir sans s'y attendre l'héritage Mauvoisin, toute la ville était prête à l'accueillir.

Les gens croyaient-ils qu'il était devenu comme eux ? C'était probable. On devait dire :

« Le petit Mauvoisin a compris... »

Parce qu'il s'asseyait à heure fixe dans un bureau, parce qu'il donnait des coups de téléphone, alignait des chiffres, s'occupait de cars, de camions, de mètres cubes de matériaux ou de consommation d'essence, parce qu'il réglait des factures, signait des chèques ou des traites et saluait distraitemment des gens dans la rue.[...]

– Tu ne dis rien, Gilles...

C'était fréquent, entre Colette et lui, ces longs silences, et le plus souvent cela leur faisait peur.

– Je me demande, tante...

Il n'osait pas encore. Il lui semblait qu'il allait toucher à une chose très fragile, à un bonheur un peu mélancolique mais si tiède qui les enveloppait le soir dans la maison de la rue du Cordouan.

Est-ce qu'un mot, une phrase ne suffirait pas à tout dissiper et ne se trouveraient-ils pas alors, l'un devant l'autre, face à un vide effrayant ?

Il y avait des jours, des semaines qu'il y pensait.

– Je ne veux pas devenir comme mon oncle, tante...

Depuis longtemps elle le savait, elle le sentait se débattre contre lui-même. L'héritage d'Octave Mauvoisin l'écrasait. Il avait peur de s'enliser et il s'enliserait presque volontairement, farouchement.

– Ecoutez, tante...

– Qu'est-ce que tu veux faire ?

– Vous le savez bien... Je veux partir... Mais...

Il vit qu'elle tremblait, qu'elle était sans défense.

– Je veux partir avec vous, comme mon père et ma mère sont partis, vous comprenez ?

Les mots ne traduisaient pas sa pensée. C'était par des images, par des taches d'ombre et de lumière, par des sensations qu'il eût voulu s'exprimer... par exemple, les arcades de la rue de l'Escale, près du conservatoire vibrant de musique, et le jeune couple qui décidait de fuir...

Le cimetière de Nieul... La grand-mère aux traits fins... Elle avait deux fils, il y avait deux Mauvoisin... Et celui qui allait chaque jour à La Rochelle, sa boîte à violon sous le bras, était parti...

L'autre était resté... [...]

Lui était de l'autre sorte, de la souche des fugitifs, des errants, et il avait bien senti, la première fois qu'il avait mis les pieds dans la maison du quai des Ursulines, que Colette était de sa race.

N'était-ce pas à cause d'elle, pour échapper à un vertige, qu'il avait épousé Alice ?

Maintenant, c'était fini. Il savait. Il répétait à voix basse :

– N'est-ce pas, Colette ?... Nous partirons tous les deux ?... [...]

– Tu crois ? murmura-t-elle, rêveuse, comme si elle entrevoyait toutes les années à venir, comme si elle faisait le compte de leurs joies et de leurs peines.

– Je crois...

Alors il lui sembla qu'un voile s'écartait du visage de Gilles, que son vrai visage se faisait jour, qu'un sourire, un vrai, un jeune sourire y apparaissait enfin. [...]

– Oh ! Colette...

Ce n'était pas seulement un élan de tendresse, mais un grand geste de reconnaissance. Elle venait de le délivrer. Il regardait en avant, lui aussi. Il se dégageait définitivement de toute cette existence dans laquelle on avait voulu l'enfermer et pour laquelle il n'était pas fait.

Il redevenait presque un enfant.¹³⁷

¹³⁷ G. Simenon, *op. cit.*, p.353 à 359.

Si je me suis permis de citer aussi longuement cette conclusion, c'est précisément parce qu'elle réunit en une sorte de « bilan » tous les éléments factuels et thématiques que je me suis efforcé d'évoquer plus haut et qui tissent littéralement *Le Voyageur de la Toussaint*. L'entretien de Gilles avec sa tante, les souvenirs qu'il suscite, mettent en évidence et résolvent le jeu d'oppositions et d'attirances qui sous-tend toute son aventure, comme si, après l'avoir vécue sans recul, le personnage prenait brusquement du champ et s'élevait au-dessus de la mêlée des faits et des personnages. Comme à son ordinaire, Simenon met d'abord en avant l'étroitesse, le côté claustrophobique de l'existence de son héros, qui, selon ses propres termes, « *s'enlise volontairement* » dans le réseau d'habitudes qu'il s'est tissé, dans son identification, également, avec son oncle – comme si l'héritage de Mauvoisin reposait, avant toute chose, sur une transmission du pouvoir, du « capital ». Or, une fois l'intrigue dénouée, le retour à l'ordre évident, il est non moins patent que la situation du personnage même n'est pas résolue, et Gilles Mauvoisin semble courir le danger de rejoindre la longue cohorte des héros simenoniens incapables de se libérer, tout juste bons à considérer lucidement une situation fautive et à laisser cette fausseté les ronger jusqu'à l'os : pour reprendre la métaphore de Simenon, le « circuit » est en passe de se « refermer » sur le personnage. Mais l'élément le plus négatif de l'existence à laquelle s'est plié le héros, c'est le fait qu'il vive comme sous le regard même de la ville, prisonnier de l'image *idéale* (du moins : idéale aux yeux des Rochelais) qu'il donne de lui-même. Comme son oncle avant lui, il est devenu pur Moi social – et cela d'autant plus que La Rochelle forme une sorte de « cercle » autour de lui, un cercle où l'opinion publique et la crainte du scandale sont les principaux maillons de la chaîne.

L'« examen interne » que Simenon effectue ici, par le biais de la conscience de son personnage, aboutit donc à la nécessité d'un « retour en arrière » – constat lui aussi habituel dans son œuvre. C'est ce retour que semble, en apparence, sanctionner, la phrase qui clôt l'extrait : « *Il redevenait presque un enfant* » (en d'autres termes, l'adolescent naïf qui, à la mort de ses parents, débarquait à La Rochelle demander de l'aide à son oncle). Toute la différence est dans le « *presque* », qui est de taille : Gilles redevient errant et instable non par échec à se réaliser, mais presque conditionné par la « morale » qui ressort de son aventure : il n'est pas fait pour être « fixé ». Dans l'univers clos et étouffant où il s'est enfermé, jouant le jeu de son oncle par une sorte de solidarité familiale, une issue s'ouvre : le retour à l'exemple de ses parents, qui avaient fui la

Rochelle. De là vient la dichotomie qui se dessine dans le texte, comme si Gilles mettait en perspective sa vie à La Rochelle et la réduisait à une « expérience » parmi d'autres : opposition entre son ancienne existence et celle qu'il subit, mais aussi opposition entre Octave Mauvoisin et les parents de Gilles, entre Alice et Colette, entre la « race des errants » et celle des « fixés ». Mais le contraste le plus évident, qui domine tous les autres et les réunit, c'est celui qui oppose l'existence rationnelle, constituée d'une alternance entre la stricte observance du jeu social et sa manipulation en vue de satisfaire ses seuls intérêts, et celle qui, passant à côté de l'ambition et de la richesse, privilégie l'intuition, le cœur. En rejetant l'une pour s'engouffrer dans l'autre, Gilles illustre la revanche d'un monde sensible sur celui de l'utilitaire – le premier étant confirmé, revivifié par l'expérience du second, que Gilles vit comme son maladroit prédécesseur Kees Poppinga croyait vivre le mal. Et du reste, dans son aventure, toutes les épreuves qu'a subies le héros, et qu'il considère rétrospectivement, ont concouru à cette révélation, et plus particulièrement l'« épreuve du coffre-fort » : c'est par son intuition et sa sensibilité, plus que par la logique intellectuelle, que Gilles a trouvé le mot qui l'ouvrait et a eu accès aux documents secrets qui terrorisaient toute la ville¹³⁸.

Si *Le Voyageur de la Toussaint* est de loin le roman le plus « positif » de l'œuvre de Simenon, c'est par son illustration de la prééminence du « monde sensible » sur un « monde apparent » si lourd et si pauvre, dont Gilles illustre l'inanité en s'en évadant avec Colette ; dans cette entreprise de libération, il est aidé par le souvenir de ses parents, eux-mêmes en « rupture de ban », comme si le passé donnait la main au présent et que le souvenir, cette manifestation intuitive par excellence, fournissait au personnage, circonscrit de toutes parts, la perspective, l'avenue neuve sur laquelle s'élancer. La crise que vit Gilles Mauvoisin repose sur son intégration à l'univers rochelais – d'abord inquiétant par son hostilité, puis, une fois l'intégration avérée, par son aspect forclos de « circuit » – mais, à la différence de tant d'autres personnages simenoniens, cette crise, au lieu de l'enfoncer sans retour dans un destin qui n'est pas le sien, de le confirmer dans son imposture – provoque une reviviscence de sa personnalité. Ayant éprouvé le monde de son oncle et constaté qu'il ne lui convenait pas, il se tourne définitivement vers celui de son père. Le livre se referme sur un héros définitivement mûri, confirmé dans ses valeurs, dans son intuition jusque là flottante et

¹³⁸ De ces papiers compromettants, Gilles ne fera strictement rien. Une nouvelle fois, il montre sa fidélité à lui-même en refusant la partie obscure, mauvaise (au sens premier du terme) de la fortune de son oncle, et, selon un geste très nietzschéen, brûle les dossiers sous les yeux des bourgeois incriminés. Détenant la clé qui eût fait de lui le maître absolu de La Rochelle, il la laisse délibérément échapper : il ne veut pas, à l'instar d'Octave Mauvoisin, régner par la terreur.

hésitante, et capable désormais de prendre en charge sa propre destinée et de faire face à la laideur du monde : il a, avec Colette, trouvé son *alter ego*.

CONCLUSION

Le fait que l'œuvre de Simenon se tienne résolument en marge de tous les courants modernes de son époque, que Simenon lui-même ait eu soin de se démarquer de ces « littérateurs » qu'il méprisait et qui le lui rendaient avec usure, ne doit pas nous aveugler sur la valeur profondément *littéraire* de ses livres. L'ambition et l'originalité de Simenon reposent ce qu'il appelle le « roman de l'Homme », c'est-à-dire l'exposé fouillé, impartial, presque objectif, de la conscience d'un unique personnage pris comme un échantillon représentatif d'un aspect précis de l'humanité, différent de livre en livre, notamment sur le plan social ; toutefois il détourne très vite ce schéma en apparence balzacien par l'importance qu'il confère à la sensation, à l'instinct, tout ce qui se rapporte, chez le protagoniste, à la perception qu'il a du monde, par-delà les schémas sociaux et les idées toutes faites qu'il suppose. Du *Relais d'Alsace* (1931), son premier « roman dur », aux *Innocents* (1972), il n'aura de cesse de creuser la formule, de resserrer, de plus en plus étroitement, le cadre romanesque autour du caractère de ses personnages, de leur capacité de réaction face à un événement qui les remet en cause, comme si le créateur de Maigret traquait, plus que l'image que le héros donne de lui-même, sa vérité « biologique » : c'est en effet au moment d'une crise qu'il révèle le mieux son aptitude à être « autre », à questionner une existence soudain faussée par un élément anormal inséré au sein du quotidien. La prise de conscience d'un envers de son propre monde, derrière l'univers d'apparences paisibles où il vivait, le pousse à réagir non de manière intellectuelle ou idéologique, mais en interrogeant la valeur de cet univers par le biais de son instinct : sensations et souvenirs affluent, transformant le héros en véritable creuset, mais influent également sur la structure même du livre, qui ne se fait plus que le compte-rendu de ces sensations et de ces répercussions sur le caractère du personnage. Au terme de la crise, ce dernier aura fait la preuve de son « aboulie », de

son incapacité de saisir la chance d'une nouvelle vie au détriment d'un réseau d'habitudes toutes faites, ou bien il se sera raffermi, ayant prouvé non seulement son énergie, mais aussi réaffirmé, victorieusement, son échelle de valeurs (car Simenon, quoique la critique en dise, n'est pas systématiquement pessimiste, comme le prouve l'exemple du *Voyageur de la Toussaint*, où le cadre du roman d'apprentissage sert ici la progression d'un jeune homme vers sa propre « vérité intérieure », et non vers son émiettement final).

La crise est donc à la fois épreuve et expérience de la vérité du protagoniste : à la fois ludique (« que se passerait-il si... ») et d'une profondeur presque tragique – puisqu'elle touche des zones du personnage que ce dernier ne percevait jusque là qu'à l'état de latence – elle ouvre au héros simenonien une perspective élargie, dans laquelle il pourra éprouver ses potentialités ; mais elle questionne aussi son propre degré d'existence, en confrontant l'identité sociale qu'il s'est créée (ou que son entourage a créée pour lui) et les manifestations instinctives révélant une personnalité différente, pour ne pas dire complètement autre. La crise s'empare du personnage dès lors qu'un événement inhabituel fait se dresser ces deux entités l'une contre l'autre, les disjoint, révélant l'imposture de la personnalité sociale, la « face noire » d'un monde trop idéalisé dans sa hiérarchie, et réduisant le protagoniste à la seule vérité de son instinct, à partir duquel il réinvestira le monde, ou sera détruit par la révélation de sa propre inanité, ou encore se verra révéler sa propre impuissance, son « aboulie ». Simenon rejoint ainsi, par de lointains échos, des analogies frappantes, la grande interrogation du roman moderne depuis l'irruption des romanciers russes de la fin du XIX^e siècle : que peut l'homme ? Que veut-il ? A quel moment peut-il se dire « vrai » – à tout le moins « existant » ? Mais son œuvre se veut également un miroir de son époque, de la France et de l'Europe des années 30-40 – monde lui-même en crise, que ce soit au niveau économique, historique ou artistique. Face à un réel qui se dérobe ou qui pèse, annonciateur d'un danger à venir (quel qu'il soit, guerre ou drame personnel), devant un monde qui cesse d'offrir ses garanties, le héros simenonien ne peut qu'essayer de se ressaisir, et le roman tel que le conçoit le créateur de Maigret n'est que la minutieuse restitution de ces efforts pour dépasser cette insécurité, trouver l'énergie nécessaire pour vivre de nouveau en plein accord avec tout et tous – à commencer par soi-même.

Alors, écrivain « réaliste », Simenon ? Témoin de son époque, qu'il reconstituerait avec le même soin maniaque que Zola décrivant les puits de mine de Montsou ou Flaubert la « pièce montée » du mariage d'Emma Bovary ? La réponse n'est pas si

simple, du fait même du questionnement, du *soupçon* qu'il fait peser sur le réel qui entoure son personnage. Endossant le point de vue de ce dernier (et même, littéralement, sa « peau »), l'auteur se ferme à une mise en perspective philosophique ou historique et semble se condamner à la restitution presque clinique d'un « cas » parmi d'autres : celui d'un homme que la crise déconnecte brutalement du réel, et qui tente de réinstaurer, par le biais de ses sens, le jeu libéré de son propre instinct, une communication. Or ce monde, que la sensation rend présent au personnage comme au lecteur, par le biais d'infimes notations, de parallèles ténus entre le passé et le présent, s'avère en fin de compte, quoique d'une lourdeur menaçante, étrangement *inconsistant* : des détails d'une précision extrême, commentés et problématisés par la conscience même du protagoniste, émergent un instant, avant de retourner dans une sorte de brume indistincte. Quant à la réaction du personnage face à la crise, loin de se traduire par des actes immédiats, par une décision et une volonté continues, elle reste le plus souvent latente, cantonnée à une série d'obsessions mentales, de bribes de pensées inquiètes (et les romans de Simenon sont littéralement hachés par ces bribes qui évoquent parfois, de troublante façon, le *stream of consciousness* cher à Virginia Woolf). Le réel est ressaisi, certes, mais de manière discontinue, éparpillée, presque illogique – comme si le héros ne parvenait pas à comprendre le monde et se contentait, au contraire, de le subir. Simenon semble donc moins un « romancier du réel » qu'un romancier de l'« expérience du réel » – expérience effectuée par le personnage au cours de sa propre remise en cause – le réduisant, avec minutie, à l'optique d'une « destinée particulière » ; et la crise, plus qu'un moyen de réflexion morale et philosophique, se cantonne très souvent à un choc qui cristallise, brusquement, cette destinée et la rend évidente aux yeux du lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

1 – CORPUS ETUDIÉ :

SIMENON, Georges, *L'Homme qui regardait passer les trains* (1939), Gallimard, « Folio » (n°1169), 1980.

Le livre a fait l'objet en 1952 d'une adaptation cinématographique américaine sous le titre L'Homme qui regardait passer les trains. Réalisateur : Harold French. Avec Claude Rains (Kees Popinga), Märta Torén, Marius Göring, Herbert Lom (Julius de Coster), Anouk Aimée, Ferdy Mayne, Eric Pohlmann, Lucie Mannheim (Mme Popinga), Joan St. Clair (Frida Popinga), Robin Alalouf (Carl Popinga), Felix Aylmer et Gibb McLaughlin.

SIMENON, Georges, *Le Voyageur de la Toussaint* (1941), Gallimard, « Folio » (n°932), 1977.

Le livre a fait l'objet en 1943 d'une adaptation cinématographique française sous le titre Le Voyageur de la Toussaint. Réalisateur : Louis Daquin. Scénario et dialogues : Marcel Aymé. Avec Jean Desailly (Gilles Mauvoisin), Assia Noris (Colette Mauvoisin), Gabrielle Dorziat (Gérardine Eloi), Jules Berry (Edgar Plantel), Simone Valère (Alice Lepart), Guillaume de Sax (Raoul Babin), Louis Seigner (le notaire), Mona Dol (Jaja), Roger Karl, Serge Reggiani, Marguerite Ducouret, Alexandre Rignault (l'inspecteur Riquet), Hubert Prélier, Jacques Castelot, Martial Rèbe (M. Lepart), Christiane Ribes (Armandine), Marie-Hélène Dasté, Ginette Curtey, Eugène Yvernès, Clary Monthal, Marcel Duhamel et Simone Signoret.

SIMENON, Georges, *La Veuve Couderc* (1942), Gallimard, « Folio » (n°733), 1976.

Le livre a fait l'objet en 1973 d'une adaptation cinématographique française sous le titre La Veuve Couderc. Réalisateur : Pierre Granier-Deferre. Scénario : Pascal Jardin. Avec Alain Delon (Jean), Simone Signoret (la veuve Couderc), Ottavia Piccolo (Félicie), Jean Tissier, Monique Chaumette, Bobby Lapointe, Pierre Collet et Jean-Pierre Castaldi.

SIMENON, Georges, *Le Fils Cardinaud* (1943), Gallimard, « Folio » (n°1047), 1978.

Le livre a fait l'objet en 1956 d'une adaptation cinématographique française sous le titre Le Sang à la tête. Réalisateur : Gilles Grangier. Scénario et dialogues : Michel Audiard. Avec Jean Gabin (Cardinaud), Monique Mélinand (Marthe Cardinaud), Renée Faure, Paul Frankeur, José Quaglio (Emile), Henri Crémieux (M. Mandine), Claude Sylvain, Georgette Anys, Léonce Corne, Odette Florelle (la mère de Marthe), Paul Eddy (le père de Marthe), Paul Faivre (le père de Cardinaud), Julienne Paroli (la mère de Cardinaud), Gabriel Gobin, Jacques Marin, Marcel Pérès et Jacques Deray.

SIMENON, Georges, *La Neige était sale* (1948), Presses de la Cité (format de poche), 1977.

Le livre a fait l'objet en 1951 d'une adaptation cinématographique sous le titre La Neige était sale. Réalisateur : Luis Saslavsky. Avec Daniel Gélin (Frank Friedmaier), Valentine Tessier (la mère de Frank), Daniel Ivernel, Marie Mansart (Sissy Holst), Antoine Balpêtré (Holst), Véra Norman, Nadine Basile, Camille Guérini, Paul Faivre et Jean-Pierre Mocky.

2 – AUTRES ROMANS DE SIMENON CITÉS DANS CE MÉMOIRE :

L'Assassin (1937), Gallimard, « Folio » (n°663), 1976.

Bergelon (1941), Gallimard, NRF, 1941.

Le Bilan Malétras (1948), Gallimard, NRF, 1948.

Le Blanc à lunettes (1938), Gallimard, « Folio » (n°1013), 1978.

Le Bourgmestre de Furnes (1939), Gallimard, « Folio » (n°931), 1977.

Le Cercle des Mahé (1946), Gallimard, « Folio » (n°1333), 1981.

Ceux de la soif (1938), Gallimard, « Folio » (n°1031), 1978.

Chez Krull (1939), Gallimard, NRF, 1939.

Les Clients d'Avrenos (1935), Gallimard, « Folio » (n°661), 1976.

Le Coup-de-Vague (1939), Gallimard, « Folio » (n°1035), 1978.

Cour d'assises (1941) Gallimard, NRF, 1941.

Les Demoiselles de Concarneau (1936), Gallimard, « Folio » (n°933), 1977.

Le Destin des Malou (1947), Presses de la Cité, « Presses Pocket » (n°3785), 1992.

Les Dossiers de l'Agence O (1943), Gallimard, 1967. (recueil de nouvelles relié et édité en format spécial)

L'Évadé (1936), Gallimard, « Folio » (n°1095), 1979.

Le Haut-Mal (1934), Presses de la Cité, « Presses Pocket (n°1335), 1992.

Les Inconnus dans la maison (1940), Gallimard, « Folio » (n°664), 1975.

Les Innocents (1972), Presses de la Cité (format de poche), 1978.

Long cours (1935), Gallimard, NRF, 1935.

La Maison des sept jeunes filles suivi de *Le Châte de Marie Dudon* (1942), Gallimard, « Folio » (n°732), 1976.

La Maison du canal (1933), Presses de la Cité, « Presses Pocket » (n°1333), 1998.

Malepin (1940), Gallimard, « Folio » (n°1193), 1980.

Oncle Charles s'est enrhumé (1940), Gallimard, « Folio » (n°734), 1976.

Le Passager du Polarlys (1932), Presses de la Cité, « Presses Pocket » (n°1347), 1999.

Pietr-le-Letton (1929), Presses de la Cité, « Presses Pocket » (n°1345), 2000.

Les Pitard (1934), Gallimard, « Folio » (n°660), 1975.

Le Rapport du gendarme (1944), Gallimard, « Folio » (n°1203), 1980.

Le Relais d'Alsace (1931), Presses de la Cité, « Presses Pocket » (n°1341), 1999.

Les Sœurs Lacroix (1938), Gallimard, « Folio » (n°1209), 1980.

Les Suicidés (1934), Gallimard, « Folio » (n°934), 1977.

Le Suspect (1937), Gallimard, « Folio » (n°735), 1976.

Touriste de bananes (1938), Gallimard, « Folio » (n°1236), 1980.

Les Trois crimes de mes amis (1938), Gallimard, « Folio » (n°1112), 1979.

La Vérité sur Bébé Donge (1942), Gallimard, « Folio » (n°665), 1975.

Une vie comme neuve (1951), Presses de la Cité, « Presses Pocket » (n°3816), 1992.

3 – CORRESPONDANCE et AUTRES ŒUVRES DE SIMENON :

SIMENON, Georges/GIDE André, *...sans trop de pudeur, Correspondance 1938-1950* suivi de *Le Dossier G.S. d'André Gide* (1999), Paris, Omnibus, « Carnets », 1999.

SIMENON, Georges, *Le Roman de l'Homme* (choix d'essais critiques et de conférences), Lausanne (Suisse), éditions de l'Aire, 1980.

4 – AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES :

ARAGON, Louis, *Le Monde réel 1 : Les Cloches de Bâle* (1934), Gallimard, « Folio » (n°791), 1976.

ARAGON, Louis, *Le Monde réel 2 : Les Beaux quartiers* (1936), Gallimard, « Folio » (n°241), 1972.

AUDIBERTI, Jacques, *Le Mal court* (1946), in *Théâtre I*, Gallimard, NRF, 1987.

BALZAC Honoré de, *Le Père Goriot* (1835), Gallimard, « Folio » (n°784), 1976.

BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues* (1837), Gallimard, « Folio » (n°62), 1972.

BALZAC, Honoré de, *La Muse du département* (1843), Gallimard, « Folio » (n°1542), 1984.

CAMUS, Albert, *L'Etranger* (1942), Gallimard, « Folio » (n°2), 1971.

CELINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* (1932), Gallimard, « Folio » (n°28), 1972.

CELINE, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit* (1937), Gallimard, « Folio » (n°1692), 1985.

CHARDONNE, Jacques, *L'Epithalame* (1921), Albin Michel, « Bibliothèque de Poche », 1989.

DOSTOÏEVSKI, Fédor M., *Carnets du Sous-sol* (1864), in *Les Nuits Blanches – Le Sous-sol*, Gallimard, « Folio » (n°1352), 1982.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *Rêveuse bourgeoisie* (1937), Gallimard, NRF, 1992.

DRIEU LA ROCHELLE, Pierre, *Gilles* (1939), Gallimard, « Folio » (n°459), 1973.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary* (1857), Gallimard, « Folio » (n°804), 1977.

GIDE, André, *Les Faux-monnayeurs* (1926), Gallimard, « Folio » (n°879), 1977.

GREENE, Graham, *Rocher de Brighton* (1938), Le Livre de Poche (n°661), 1993.

GUILLOUX, Louis, *Le Sang noir* (196), Gallimard, « Folio » (n°1226), 1981.

HUXLEY, Aldous, *Contrepoint* (1928), Presses de la Cité, « Presses Pocket » (n°1928), 1989.

MAISTRE, Xavier (de), *Voyage autour de ma chambre* (1792), José Corti, Collection Romantique (n°9), 1984.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir* (1882-1887), Le Livre de Poche (n°4620), 1993.

NIZAN, Paul, *Antoine Bloyé* (1934), Grasset, « Les Cahiers rouges », 2006.

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée* (1938), Gallimard, « Folio » (n°805), 1976.

TCHEKHOV, Anton, *Le Duel, Une banale histoire et autres nouvelles*, Gallimard, « Folio » (n°1433), 1983.

TOLSTOÏ, Lev N., *La Mort d'Ivan Illitch – Maître et serviteur – Trois morts*, Gallimard, « Folio » (n°3011), 2000.

ZOLA, Emile, *La Faute de l'abbé Mouret* (1872), Gallimard, « Folio » (n°2320), 1991.

ZOLA, Emile, *La Conquête de Plassans* (1874), Gallimard, « Folio » (n°2214), 1990.

5 – TEXTES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE ET LA VIE DE SIMENON :

ALAVOINE, Bernard, *Simenon : parcours d'une œuvre* (1998), Amiens, éditions Encrage, 1998.

ASSOULINE, Pierre, *Simenon* (1992), Paris, Gallimard, « Folio » (n°2797), 1996.

DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers du réel : de Balzac à Simenon* (2000), Paris, Le Seuil, « Points-essais » (n°434), 2000.

FALLOIS, Bernard (de), *Simenon* (1961), Paris, Gallimard, « La Bibliothèque Idéale », 1961.

6 – ESSAIS PLUS GÉNÉRAUX SUR LE ROMAN :

AUERBACH, Erich, *Mimesis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), Gallimard, TEL, 2004.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1978), Gallimard, TEL, 1987.

COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction* (1999), Le Seuil, « Poétiques », 2001.

GRACQ, Julien, *En lisant, en écrivant* (1981), José Corti, 2002.

JAMES, Henry, *Du roman considéré comme un des beaux-arts* (2000, choix d'articles), UGE 10/18, 2000.

JAMES, Henry, *Julia Bride* précédé de *L'Art de la Fiction* (1978, nouvelle précédé d'un essai), Klincksiek, 1978.

PAVEL, Thomas, *La Pensée du Roman* (2003), Gallimard, NRF-essais, 2003.

RICOEUR, Paul, *Temps et Récit II : La Configuration dans le récit de fiction* (1984), Le Seuil, 1984.

RICOEUR Paul, *Temps et Récit III : Le Temps raconté* (1985), Le Seuil, 1985.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* (1999), Le Seuil, 1999.

STAROBINSKI, Jean, *Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle* (1976), Gallimard, TEL, 2006.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	4
I – TYPOLOGIE DE LA CRISE : QUAND LA MACHINE S’ENRAIE.....	17
1 – « ENTRER DANS LA PEAU » DU PERSONNAGE : LE ROMAN SIMENONIEN, COMPTE-RENDU D’UNE DESTINÉE.....	17
1.1. Un héros « plus vivant que la vie ».....	17
1.2. Un héros en crise.....	19
2 – LE DUEL APPARENCE-RÉALITÉ.....	24
2.1. Le rôle des incipits dans l’œuvre de Simenon : le bord paisible des choses...	24
2.2. ... et leur envers vertigineux.....	28
3 – LA RUINE DES VALEURS ET L’APPARITION D’UN HÉROS « DISPONIBLE » : LE CAS DE L’HOMME QUI REGARDAIT PASSER LES TRAINS.....	30
3.1. Le standing social, et ce qu’il en advient.....	30
3.2. La rencontre du héros avec Julius de Coster.....	34
II – THÉORIE DE LA DÉVIANCE : UN HEROS ENTRE RÉGÉNRESCENCE ET TENTATION DU MAL.....	41

<i>1 – LE PERSONNAGE INTERPRÉTANT : LA RÉÉVALUATION D’UN MONDE TROP LONGTEMPS IDÉALISÉ</i>	41
1.1. « <i>L’homme aux prises avec son Destin</i> », ou la déviance comme état révélateur de l’identité du héros	41
1.2. <i>Le personnage interprétant : des constats inégaux</i>	44
1.3. <i>Une figure extrême du héros interprétant : le cas Frank Friedmaier</i>	46
<i>2 – LA TENTATION DU MAL</i>	51
2.1. « <i>Le mal court</i> » : du héros simenonien considéré comme un être mené . . .	51
2.2. <i>L’échec de l’acceptation du mal : L’Homme qui regardait passer les trains</i> .	53
<i>3 – LA VOLONTÉ BÉNÉFIQUE</i>	61
3.1. <i>Le Fils Cardinaud ou la réaffirmation de soi par l’épreuve de ses propres valeurs</i>	61
3.2. <i>Le Voyageur de la Toussaint ou l’exercice de la volonté bénéfique</i>	66
III – RÉSOLUTION DE LA CRISE : DE LA PRISE EN CHARGE DU HÉROS PAR LUI-MÊME A L’ÉCHEC D’UNE « VIE COMME NEUVE »	71
<i>1 – UN HÉROS ENTRE RESIGNATION, DESTRUCTION ET DÉPASSEMENT DE SOI</i>	71
<i>2 – LE RETOUR AUX APPARENCES</i>	73
2.1 : <i>L’échec d’une « vie comme neuve »</i>	73
2.2 : <i>Un quotidien « réinvesti » : l’exemple du Fils Cardinaud</i>	76
<i>3 – LA RÉAFFIRMATION DE SOI PAR L’(AUTO)DESTRUCTION : L’EXEMPLE DE LA VEUVE COUDERC</i>	80
<i>4 – LA RÉALISATION EFFECTIVE D’UNE « VIE COMME NEUVE » : LE CAS DU VOYAGEUR DE LA TOUSSAINT</i>	86

CONCLUSION	95
BIBLIOGRAPHIE	98
1 – <i>CORPUS ÉTUDIÉ</i>	98
2 – <i>AUTRES ROMANS DE SIMENON CITÉS DANS CE MEMOIRE</i>	99
3 – <i>CORRESPONDANCE ET AUTRES OEUVRES DE SIMENON</i>	101
4 – <i>AUTRES OEUVRES LITTÉRAIRES</i>	101
5 – <i>TEXTES CRITIQUES SUR L'OEUVRE ET LA VIE DE SIMENON</i>	102
6 – <i>ESSAIS PLUS GÉNÉRAUX SUR LE ROMAN</i>	103