

« *Je ne connais pas
Furnes* » :
*Simenon ou les paradoxes
du réalisme*

Simenon a produit une œuvre immense, de facture classique que l'on qualifierait volontiers de réaliste. Une analyse rigoureuse montre cependant que Simenon nie la réalité. Son œuvre est « a-historique ». Le temps est nié. Le lieu également. Il y a beaucoup de « non-lieux » chez Simenon. Temps, histoire et lieux ne sont là que pour encadrer les questions existentielles de tout homme : qui, où suis-je et pourquoi ?

PAR JÉRÔME LEROY

Ce qui définit un grand écrivain est, à mon avis, le fait qu'il y ait toujours quelque chose à dire sur lui, que son œuvre se prête à un discours inépuisable, à des analyses qui se renouvellent de générations en générations, parfois de manière radicalement contradictoire. En ce centenaire de la naissance de Georges Simenon, nous n'échapperons pas à ces questions qui prennent souvent la forme d'un défi : pourquoi Georges Simenon est-il un grand écrivain ? Quelles preuves apportez-vous au dossier ?

L'affaire n'est pas entendue pour tout le monde. Nous opposerons, comme nous le faisons depuis toujours, les mêmes arguments à ceux qui doutent : Simenon est un grand écrivain par le caractère incroyablement prolixe de son œuvre, par le public universel qu'il a touché, dans tous les pays, toutes les couches sociales. Nous insisterons sur son style, indéfinissable à force de simplicité, d'évidence, sur sa capacité à rendre la vérité d'un milieu, d'un

climat, d'une époque, d'un homme. Nous ferons bien, évidemment, car tout cela est vrai.

Pourtant, le temps est venu d'explorer de nouvelles pistes, de tenter des interprétations inédites, de dépasser un discours purement explicatif, purement descriptif pour prendre le risque de l'hypothèse ou de la confrontation avec d'autres « poids lourds » de la littérature du xx^e siècle, qui furent les contemporains de Simenon et dont les préoccupations sont parfois étonnamment convergentes. Je voudrais commencer par une confession dont la première phrase, je l'espère, ne fera pas pousser de trop hauts cris.

DÉCOUVERTE

Longtemps, Georges Simenon m'a été indifférent.

Il y a comme cela des snobismes qui nous font perdre un temps précieux. Parce que Gide le protestant avait dit, non sans ambiguïtés d'ailleurs, qu'il était le plus grand romancier du xx^e siècle, parce que le personnage de Maigret restait pour moi associé à des fictions télévisées des années septante où la France pompidolienne, ses R 5 orange est ses cols pelle à tarte étaient encore trop proches pour être l'objet d'une nostalgie distanciée, parce qu'il y avait le roman noir américain et le néopolar français, c'est-à-dire Hammett et Goodis, Manchette et Fajardie, il m'a fallu attendre un jour d'août 1987 pour m'apercevoir que chaque homme, chaque femme, y compris moi, est forcément, à un moment ou à un autre, un personnage de Simenon. Et donc qu'il y a bel et bien un « mystère Simenon », comme l'a si joliment dit Denis Tillinac. Je ne vois pas, autrement, comment expliquer le succès universel de ces fictions calibrées où l'alternance entre le passé simple et l'imparfait, cet héritage têtue du vieux naturalisme, est tellement prévisible qu'elle sert, ou pourrait servir, d'exemple canonique dans tous les manuels de grammaire à usage des collègues.

Oui, je l'avoue, j'ai dû attendre l'âge de vingt-trois ans, ce qui est plutôt tardif dans la vie d'un lecteur, pour m'apercevoir, intuitivement, que Simenon était un auteur gigantesque. J'étais seul, dans un hôtel miteux, en face de la gare de Rennes. Le lendemain, j'allais être incorporé pour servir un an sous les drapeaux et comme cela avait généré chez moi une conduite d'échec, j'avais oublié de prendre de quoi lire dans mon paquetage. Qu'à cela ne tienne, des livres, il en traîne toujours dans la « salle télé » où des V.R.P., personnages éminemment simenoniens, à l'époque où on les appelait encore représentants, digèrent en feuilletant leurs carnets de commandes. Effectivement, je trouvai des S.A.S. (je les avais déjà lus), des San-Antonio (je les avais lus aussi) et un Simenon, un seul, *La vérité sur Bébé Donge*. Je le dévorai en deux heures et je m'aperçus que sur *le même sujet exactement*, c'était infiniment meilleur que le *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac.

De fait, ce phénomène se reproduira souvent. Pas à chaque fois, mais souvent. Notamment sur les portraits d'homme seul, cet homme seul d'une solitude bien particulière, d'une solitude constitutive, inhérente à sa personne qui est la figure radicalement nouvelle du roman au xx^e siècle, le nar-

SIMENON DANS L'OMBRE DE MAIGRET

rateur de la *Recherche du temps perdu* et le Bardamu du *Voyage au bout de la nuit* en étant les archétypes majeurs. Simenon est imbattable là-dessus, mais il ne faut pas le dire. Il ne faut pas dire que *Le bourgmestre de Furnes*, c'est *La nausée* en mieux, que *La Fuite de Monsieur Monde* ou *Le locataire* font jeu égal avec *L'étranger*. Ou encore que *Betty*, ce portrait admirable de femme en rupture, s'abîmant dans l'alcool et le sexe, est le pendant symétrique de la Dirty de Georges Bataille dans *Le bleu du ciel*.

Il ne faut pas le dire, à mon avis, parce que dans ces livres-là, Simenon a mis la métaphysique à la portée de la ménagère de moins de cinquante ans. Et c'est un crime — tous les grands écrivains se définissent aussi par cette aptitude au crime contre une loi du silence non écrite sur l'ordre des choses — que de vouloir apprendre à tout le monde, très simplement, avec deux-cents mots, c'est-à-dire à peu de chose près le même nombre que celui employé par la tragédie classique, que Dieu n'existe pas, que la condition humaine est absurde et qu'il n'y a, au bout du compte, que la solitude, la mort, ou pire encore, la banalité.

LA RÉALITÉ NIÉE

A-t-on remarqué, par exemple, que l'œuvre de Simenon, présentée comme « réaliste », ne met que très peu souvent des personnages aux prises avec l'Histoire? Et que si, par hasard, il est question d'évènements historiques, ceux-ci ne sont que des prétextes, des toiles de fond, de vagues incidents de parcours dans des destinées qui de toute manière auraient été les mêmes sans eux? Il suffit de voir, à ce propos, comment l'Exode de 1940 ou l'Occupation sont envisagés dans *Le train*, *Le fils* ou encore *Le passage de la ligne*. Ou comment, dans *Le petit homme d'Arkhangelsk*, la Révolution russe, les évènements terribles de l'émigration et de la Seconde Guerre mondiale ne sont plus que des souvenirs quasiment irréels dans la vie forclosée d'un bouquiniste sur la place ensoleillée d'un petit bourg français où il a l'impression d'avoir toujours vécu, comme s'il n'y avait jamais eu d'avant et comme s'il ne devait jamais y avoir d'après, ce que semble bien prouver son suicide final.

Les grands écrivains sont aussi les écrivains de la fatalité et il y a une immense fatalité qui pèse sur l'œuvre de Simenon: celle du présent perpétuel, du temps coagulé. Le personnage de Maigret, comme Tintin finalement, ne vieillit jamais vraiment, malgré les enquêtes qui s'accumulent. Il faut se souvenir des *Mémoires de Maigret*, ce livre bizarre, aux perspectives inversées où le commissaire devient narrateur et où Simenon se fait personnage sous son propre nom. Maigret y raconte sa carrière qui commence à la fin du XIX^e siècle et continue, au moment où il la raconte, dans les années trente. Nulle part, il ne sera question de la guerre de 1914, ni des secousses politiques de l'entre-deux-guerres.

Cela signifie une chose simple: Simenon tue la réalité, cette folle incontrôlable qui fait les héros, les saints ou les artistes pour parvenir au *réalisme*, qui est le seul moyen de peindre l'homme ordinaire, affreusement normal, cet homme que nous sommes tous; cet homme qui n'existe pas mais que nous voyons tous les jours, dans le miroir, en nous réveillant.

SIMENON DANS L'OMBRE DE MAIGRET

En fait, il s'agit, nous le voyons bien, d'un réalisme paradoxal. Le Temps, l'Histoire n'existent pas ou ne sont plus ressentis, vécus en tant que tels, par le personnage simenonien, y compris quand celui-ci, ce qui arrive quand même parfois chez Simenon, est un personnage hors du commun: *Les anneaux de Bicêtre*, *Le Président* et *Le petit saint*, c'est-à-dire un grand patron de presse, un grand homme d'État, un artiste peintre génial.

LA VIE ABSURDE

Dans ces trois cas, Simenon, et c'est là la preuve de son génie, la preuve de son caractère vraiment novateur, ne sombre pas dans le pittoresque, l'exceptionnel, le coup de théâtre, ce qui aurait été des plus aisés étant donné le profil de ses héros. Et cela, tout simplement, mais nous y reviendrons, parce que ce n'est plus tant le décor qui est important, un décor qui s'uniformise de plus en plus, mais ce que devient l'homme et sa solitude inédite dans ce monde à proprement parler *sans histoire*, même pour des personnages dont la destinée, à priori, aurait dû être marquée du sceau de la grande aventure. Simenon a l'intuition que le plus important dans nos sociétés modernes, nos sociétés *spectaculaires* au sens où Guy Debord, le philosophe situationniste, employait ce mot, ne se joue pas là car, comme le disait Debord, en 1967, dans *La société du spectacle*: « Toutes les sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annoncent comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. » Simenon, qui n'a évidemment pas lu Debord, en illustre pourtant parfaitement la thèse. Dans *Les anneaux de Bicêtre*, puisque le personnage principal, René Maugras, passe tout son temps dans son lit d'hôpital, on ne saura rien, ou ne saura rien, de ce qui aurait passionné un Balzac pourtant si cher à Simenon, c'est-à-dire le grouillement et les intrigues de ce que l'on n'appelait pas encore l'appareil politico-médiatique. C'est que René Maugras, du fait de l'attaque qui l'a foudroyé, a comme l'impression que cette vie de magnat ne fut qu'un rêve sans réelle consistance et il ne retrouve le chemin de la guérison, autant physique que morale, qu'en suscitant les images de l'enfance, de manière de plus en plus prégnante pour terminer sa rêverie convalescente sur cette phrase à la fois minimale et magnifique, dans un tel contexte: « Un jour, il ira voir son père à Fécamp, avec Lina ». Bien sûr, il est possible de lire simplement *Les anneaux de Bicêtre* comme un roman parmi d'autres traitant de cette « middle age crisis » frappant un homme puissant s'interrogeant sur la vanité de toute chose. Ce serait, déjà, en soi, une lecture intéressante. Mais les enjeux me semblent aller au-delà. Maugras est plutôt en proie à ce malaise, typique des héros simenoniens mais aussi de ceux de Camus, Sartre ou Drieu, pour qui le monde perd sa cohérence et qui éprouvent une difficulté, toujours plus grande, à simplement ressentir la trame de la vie, des êtres, des choses. Remarquons, au passage, que c'est dans une situation identique — l'accident, l'hôpital — que Dudon, le minuscule employé d'*Une vie comme neuve*, pourtant placé à l'autre bout de l'échelle sociale, connaît une expérience similaire. Ce qui semblerait prouver, encore une fois, que les enjeux pour Simenon ne sont

SIMENON DANS L'OMBRE DE MAIGRET

pas tant dans la peinture précise d'un milieu que dans la restitution d'une expérience unique, celle de la vie absurde, la vie qui passe sans nous dans un monde aux contours indiscernables.

Il en va de même pour *Le Président*. Tout auteur réaliste digne de ce nom, Balzac, Zola ou Maupassant, tient pour un passage obligé de dresser le portrait d'un homme politique, ce qui est pour lui l'occasion d'analyser les mécanismes du pouvoir, de restituer une époque précisément située et même de s'amuser en multipliant les personnages à clés derrière lesquels le lecteur sera heureux de retrouver des figures connues. Est-ce le cas pour Simenon, dans *Le Président*? Apparemment pas. À qui a-t-il pensé en faisant le portrait de ce vieillard retiré des affaires, jouant son ultime combat contre Chalamond, son dauphin félon? Ce n'est pas parce que Jean Gabin l'a interprété avec brio qu'il faut forcément penser à Clemenceau... Et puis à quelle période de la vie politique française sommes-nous? III^e, IV^e République? Cela semble bien difficile à déterminer, au point que le roman donne l'impression de se dérouler dans une espèce d'univers parallèle ou uchronique. C'est que, là encore, la force du livre est ailleurs et que là encore Simenon subvertit les lois du réalisme pour tirer l'ensemble vers le symbolique, la fable, la parabole, sans jamais pour autant, saluons l'exploit, perdre cet « effet de réel » qui rend l'ensemble absolument crédible.

LA SOLITUDE

Quant au *Petit Saint*, voilà un roman qui correspond également à un genre littéraire connu: celui du roman de l'apprentissage de l'artiste, que les Allemands désignent sous le nom de *Bildungsroman*. Et c'est effectivement à un apprentissage lumineux, sans mièvrerie, celui du peintre Louis Cuchas, que nous convie Simenon, de l'enfance à la fois sordide et aimante dans le quartier Mouffetard jusqu'à la vieillesse couverte de gloire. Eh bien, dans ce roman, où apparemment, pour une fois la chronologie est serrée et précise, où l'Histoire, en l'occurrence la guerre de 1914, joue un rôle important, là aussi Simenon fait preuve d'un étrange rapport au Temps. D'abord dans la forme même du roman, où la vie entière d'un homme est résumée en moins de deux-cents pages, ce qui n'empêche pas, pour le lecteur, une sensation de durée, mais une durée qui tient tout entière dans des moments clés étirés à l'infini par la conscience de Louis: les jeux de lumière sur les vitres et les toits (motif simenonien ô combien fréquent), les Halles où il accompagne sa mère, et plus tard son obsession de la couleur juste, à trouver sur sa palette. Ensuite, le personnage du Petit Saint lui-même, totalement solitaire, même au cœur de la gloire, profondément indifférent à une guerre de 1914 qu'il ne fera pas car il sera réformé. L'histoire n'est là, au bout du compte, que comme un contrepoint dérisoire, pour mieux faire ressortir une solitude qui est celle de tous les personnages simenoniens, une solitude qui ressemble à une cage de verre pour reprendre une image chère à Simenon, au point qu'elle lui servira de titre pour un de ses tout derniers romans. À cette différence majeure, précisons-le tout de même, que la solitude de Louis Cuchas étant celle de l'artiste, elle se convertit en énergie créatrice et non en anomie destructrice. Cela explique peut-être pourquoi

SIMENON DANS L'OMBRE DE MAIGRET

Simenon considérait *Le petit saint* comme un de ses romans préférés : il y rompaît, pour une fois, cette fatalité de la solitude dans le présent perpétuel transmué en un long moment de bonheur fécond, un peu à la manière de ces crépuscules d'été qui n'en finissent pas. Et sur ce point, j'aimerais laisser Simenon conclure lui-même, dans *Quand j'étais vieux* : « On dirait que le collectif s'efface vite pour ne laisser subsister que l'individuel. Ce qui expliquerait que l'histoire est forcément fausse [...]. On ne vit pas avec l'Histoire, ou plutôt on ne vit pas l'Histoire. On vit sa petite vie à soi, celle d'un groupe, d'un instant de l'humanité, d'un instant de la vie du monde. »

NO MAN'S LAND

Mais, au-delà de ce traitement si particulier du temps et de l'histoire, c'est dans son rapport au lieu, à l'espace que Simenon va le plus loin dans son entreprise de subversion du réalisme : notamment dans les romans de la dernière période, ceux qui ont des titres aussi minimalistes que leur sujet (*Le déménagement*, *La main*, *La prison*, *La chambre bleue*, etc.) qui ne sont pas sans évoquer des recherches entreprises par le Nouveau Roman, heureusement d'une façon infiniment moins ennuyeuse.

Cette idée pourra paraître paradoxale à ceux qui ont, de manière précise et passionnante, recensé les lieux dans l'œuvre de Simenon. J'ai pourtant souvent eu l'impression, en tant que lecteur, que Simenon était précisément un grand écrivain du « non-lieu », des espaces incertains, flous ; des confins, de l'entre-deux, de ces endroits que les Anglo-Saxons, toujours pragmatiques et poétiques à la fois, appellent « *no man's land* » ou encore « *in the middle of nowhere* », autrement dit « pays sans homme », « au milieu de nulle part ». On m'objectera le Simenon voyageur, grand reporter ; le Simenon africain, américain. Et pourtant c'est sur ses propres déclarations que je vais m'appuyer. « En somme, à voyager, on se casse le nez : on effeuille ses illusions. On pourrait peut-être dire sans trop exagérer qu'on voyage pour faire le compte des pays où l'on n'aura plus envie de mettre les pieds », écrit-il dans *À la recherche de l'homme nu*. Le moins qu'on puisse dire est qu'on est loin de l'appétit cosmopolite des Paul Morand, des Blaise Cendrars ou des Valéry Larbaud qui sillonnaient pourtant le globe sensiblement à la même époque. Il y a chez Simenon, très tôt, à travers toutes ses pérégrinations, la conscience prophétique d'un monde en train de s'uniformiser, de se dépoétiser, de se transformer en une vaste banlieue universelle. Écoutons-le, dans *La mauvaise étoile* : « Où qu'on aille, il y a un percepteur et un gendarme. »

Ce concept de « non-lieu », je l'emprunte à l'anthropologue Marc Augé qui, dans un petit livre publié en 1992, décrivait notre monde, notre société comme victime de la prolifération d'endroits comme les galeries marchandes, les halls d'aéroports, les guichets bancaires automatisés, les stations-service, les autoroutes, les grands ensembles où les êtres humains sont de plus en plus souvent obligés de vivre, alors qu'il n'y ont ni racines, ni mémoire, ni amis. Comment ne pas voir que les personnages de Simenon, bien avant que Marc Augé ne théorise ces « non-lieux », en ont été les

SIMENON DANS L'OMBRE DE MAIGRET

premiers habitants de notre littérature? Simenon lui-même, choisissant, comme il le raconte dans *Mémoires intimes*, Tucson puis Tumacacori n'obéit-il pas à cette pulsion du « non-lieu », du milieu de nulle part, où avoir un voisin signifie qu'il habite en moyenne à une centaine de kilomètres? Pulsion qu'il transférera d'ailleurs sur les deux frères du *Fond de la bouteille* qu'il fait évoluer dans le même décor. De même, le choix final de la retraite suisse me semble participer du même désir d'être nulle part (Simenon n'a-t-il pas lui-même commis un jeu de mots lacanien en parlant à ce propos de « Noland »?) comme si c'était là, pour lui, le moyen le plus sûr de pouvoir créer des personnages qui se déterminent précisément par leur appartenance à des « non-lieux ».

UNE PRÉSENCE-ABSENCE

Concrètement, comment cela se manifeste-t-il dans la création de Simenon? La première chose à faire serait de recenser les romans délibérément non situés. Il y en a plus qu'on ne pourrait le croire même si je ne vais pas en livrer ici la liste exhaustive: je sais que tout lecteur liégeois voit Liège derrière *Faubourg*. Il n'en demeure pas moins que le titre, outre qu'il introduit cette idée d'un lieu périphérique, ne nous donne aucune précision et qu'il n'y en aura pas d'autres dans le corps du livre. C'est ce qui lui donne d'ailleurs cette allure presque fantastique derrière la banalité du décor. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas si unique que cela: songeons au réalisme d'un Marcel Aymé, qui est soumis à la même distorsion, par exemple dans *Le Moulin de la Sourdine*. Et si de caractéristique belge il est ici question pour Simenon, je la verrais plutôt dans le rapport bien particulier qu'entretient la Belgique avec cette notion de l'espace, du lieu. Il suffit pour s'en convaincre de regarder une toile de Paul Delvaux ou un film d'André Delvaux sans parler de la lecture de Michel de Ghelderode, Thomas Owen, Jean Ray, ni de Marcel Thiry. À propos de cette relation ambiguë du rapport avec une ville plus ou moins imaginaire, rapport qui semble presque faire se profiler un Simenon « fantastiqueur », je pense qu'il faudrait s'arrêter un peu plus longtemps sur cette phrase d'avertissement qui ouvre *Le bourgmestre de Furnes*: « Je ne connais pas Furnes. » Pour ma part, j'ai du mal à la considérer seulement comme une précaution juridique. J'y vois plutôt une manière d'art poétique, une façon élégante de nous indiquer ce paradoxe du réalisme et du lieu selon Simenon: une présence-absence, celle d'une ville qui n'est ni tout à fait la même ni tout à fait une autre.

Outre *Faubourg*, il faudrait également citer *Les autres* où, nous dit Simenon, « je me suis imposé de recréer une ville entière, avec son fleuve, son palais de justice, ses églises, ses rues, ses magasins ». Mais ce désir de Simenon de transporter son lecteur sur un autre plan de la réalité trouve son accomplissement le plus net et le plus complet dans un de ses plus grands romans, *La neige était sale*. Là, ce n'est pas seulement une ville, mais un pays tout entier qui est recréé, un pays qui vit sous occupation étrangère de surcroît. On pourra toujours tenter là aussi de trouver des analogies avec les situations ayant réellement existé. Il n'empêche qu'il s'agit d'un choix narratif et esthétique délibéré, comme si décidément, les noms,

les lieux, l'époque n'avaient guère d'importance en regard de l'homme qu'elle génère, en l'occurrence Frank, petit truand, petit maquereau, petit collabo, trouvant sa rédemption in extremis. Avec *La neige était sale*, Simenon a bel et bien créé une utopie, au sens étymologique du terme et qui répond parfaitement à la définition qu'en donne Pierre Jourde dans *Géographies imaginaires* : « L'Utopie consiste à désigner le trou dans le réel, le gouffre de l'irréalisé qui va attirer le temps dans sa spirale. »

LES « NON-LIEUX »

Au-delà même de ces romans explicitement non situés, il y a dans l'univers simenonien une prolifération de « non-lieux » : il serait intéressant de faire le décompte des scènes capitales qui se déroulent dans les meublés, les chambres d'hôtel (voir par exemple *La chambre bleue*, un roman bouleversant sur l'impasse du désir sexuel), les gares, les ports, les trains et ici, je ne peux m'empêcher de penser à ce que je tiens, mais c'est là purement subjectif, pour les plus belles pages de Simenon : le retour au bercail du couple adultère de *Lettre à mon juge*, au petit matin dans une micheline, après une nuit de débauche et d'ivresse.

Maigret lui-même, au curriculum si précis, qui nous semble si solidement ancré dans des lieux-clés, du château de Saint-Fiacre à la retraite de Meung-sur-Loire en passant par le domicile du boulevard Richard-Lenoir, n'échappe pas à cette déréalisation, à cette durée coagulée, à ce sentiment étrange d'évoluer dans des lieux flous qu'on aurait pu croire l'apanage des héros des « romans durs ». Nous n'en donnerons que deux exemples parmi d'autres. L'un tiré de *Maigret à Vichy* : « Je me demandais avant-hier ce que me rappelait la foule qui marche dans ce parc ou s'assoit sur des chaises... C'est la même que devant la mer, à Nice... Une foule dont les origines sont si diverses qu'elle en devient neutre... » L'autre de *Maigret et les vieillards* : « En vingt-cinq ans, la Seine n'avait pas changé, ni les bateaux qui passaient, ni les pêcheurs à la ligne qu'on retrouvait aux mêmes endroits comme s'ils n'en avaient pas bougé. »

Pour terminer, j'aimerais attirer l'attention sur un des derniers romans de Simenon, qui me semble le plus symptomatique du « non-lieu » et de l'angoisse qu'il génère. Il s'agit du *Déménagement*, un roman de 1967, année où, coïncidence, paraissait aussi *La société du spectacle* de Debord dont nous avons parlé plus haut et qui dénonçait, entre autres choses, la manière dont on « virtualisait » les grandes villes et notamment Paris en chassant les habitants à la périphérie. Que raconte *Le déménagement* ? Un père de famille, cadre dans une agence de voyages, décide de quitter un appartement inconfortable du centre de Paris et d'aller vivre à Clairevie, des immeubles résidentiels et impersonnels récemment construits du côté d'Orly. Cerné par des champs, encore partiellement en travaux, Clairevie est l'archétype du « non-lieu » au point qu'une promenade dominicale amenant par hasard dans un petit village, prend des allures de paradis perdu. Et c'est bien sûr à cause de Clairevie que le drame montera lentement mais sûrement jusqu'à l'explosion finale. On notera, au passage, que Marcel

SIMENON DANS L'OMBRE DE MAIGRET

Aymé, encore lui, avait traité un sujet similaire, trente ans plus tôt dans *Maison basse*.

Le Temps, l'Histoire, le Lieu et leur remise en question systématique, voilà ce qui fait à mon avis de Simenon un écrivain majeur de ce siècle. Son réalisme est une ruse qui nous fait entrer dans l'ère du soupçon et laisse l'homme de tous les jours complètement déraciné, à la recherche d'une identité de plus en plus improbable, aléatoire.

A-t-on remarqué ce tic d'écriture de Simenon qui consiste à ouvrir nombre de ses romans par des questions apparemment banales sur le temps qu'il fait, sur un souvenir anodin, sur une incertitude horaire ? Derrière ces questions, j'en vois d'autres, bien plus importantes. Celles que n'osent plus se poser l'homme perdu au cœur d'un monde incompréhensible, l'homme moderne, sonné comme un amnésique : « Où suis-je exactement ? » et surtout « Qui suis-je exactement ? ».

Jérôme Leroy

Jérôme Leroy, romancier et critique littéraire, est professeur de littérature française à Lille.