



Simenon et le souvenir

COMMUNICATION DE CLAUDINE GOTHOT-MERSCH

À LA SÉANCE MENSUELLE DU 10 FÉVRIER 1990

Ce que j'ai trouvé, c'est d'écrire en somme sur deux plans, le présent et le passé... l'histoire se déroule au présent en vingt-quatre heures mais est sans cesse coupée par les flashes du passé, de plusieurs passés...

Ce texte, qui date de décembre 1960, définit fort objectivement ce qui semble bien être, en effet, la structure-type du roman de Simenon. Il met en lumière l'importance, pour leur histoire, du passé des héros, et la technique selon laquelle ce passé est livré au lecteur : par bribes, et sans continuité chronologique.

Quelques mois plus tard cependant, en juin 1961, et dans le même ouvrage (*Quand j'étais vieux*), Simenon présente les choses d'une façon très différente :

Dans mes romans populaires, puis dans les premiers Maigret et même dans mes premiers romans non policiers, j'écrivais presque toujours au présent.

Peu à peu, je me suis mis à utiliser le passé (ce qu'on m'a beaucoup reproché) et ce qu'on a appelé plus tard le *flash back*.

Or, cela n'a pas été chez moi un système. Cela n'aide pas, bien au contraire, à la narration, qui n'en devient que plus compliquée. Ce que je me demande tout à coup, c'est si je n'ai pas usé de ce procédé presque d'instinct, par intuition, sentant que le seul moyen de donner le poids d'une heure, d'un événement, est de le donner à travers le souvenir, c'est-à-dire au passé.

Au présent, il reste inconsistant, incomplet. Chaque chose ne prend sa vraie vie qu'avec le recul, et le filtre inconscient de notre mémoire.

Avant d'analyser cette seconde déclaration, un éclaircissement paraît nécessaire. Quand Simenon dit qu'il écrit « au présent », ou que « l'histoire se déroule au présent », il s'exprime mal. À de rares exceptions près (*Les Anneaux de Bicêtre*, qui est une réussite ; *Il y a encore des Noisetiers*, qui souvent sonne faux, par une combinaison maladroite du présent et de la première personne), à de rares exceptions près il écrit, classiquement, au passé simple. Il faut donc comprendre par « présent » le moment que vit le personnage, la ligne narrative principale autour de laquelle s'organisent son passé (dans des retours en arrière) et éventuellement son futur (dans des anticipations) — et cela, même si cette ligne narrative principale est racontée au passé simple.

Ce point précisé, reste que la page que nous venons de lire est bien étonnante. Ce que dit Simenon, c'est qu'il a choisi de raconter les choses sous la forme du retour en arrière (du *flash back*) parce que c'est à travers le souvenir que moments et événements prennent vie, poids, intérêt. Pour l'instant, sans commenter encore cette opinion qui mérite qu'on s'y arrête, je retiens seulement que la matière principale des romans de Simenon se trouve, s'il faut en croire l'auteur, dans les retours en arrière ; ceux-ci ne sont pas — comme on s'y attendrait — des compléments de l'intrigue : il constituent cette intrigue même. Avec la conséquence logique que le présent du personnage n'est plus qu'une utilité du récit : c'est ce qui permet de transformer les événements principaux en souvenirs.

Cette perspective est assez déconcertante, non seulement si on la compare à celle de notre première citation, mais aussi quand on songe à la façon dont Simenon décrit la genèse de ses romans. D'après ce qu'il en a dit, comme d'après ses dossiers, la période de préparation consistait pour lui à inventer un personnage en lui donnant une famille, des amis, un métier (ou des métiers successifs), une adresse (ou des adresses)... bref, ce que l'on trouve sur les fameuses enveloppes jaunes ; puis, une fois qu'il « sentait » ce personnage, à se poser la question cruciale : « Que peut-il lui arriver qui l'oblige à aller au bout de lui-même ? », et à imaginer alors l'événement qui est le point de départ de l'action. Ici, le passé du personnage paraît bien comme dans notre première citation — jouer le rôle classique et secondaire qu'il joue chez Balzac ou Flaubert : expliquer, justifier le caractère et la situation du héros au moment où commence l'histoire ; le centre

d'intérêt se trouve dans le récit du « présent » : un homme, à partir d'un événement-clé, se réalise.

La contradiction entre ces deux perspectives est-elle irréductible ? Si oui, quelle est celle qui peut paraître la plus juste ? Si non, de quelle façon peuvent-elles se concilier ? Pour tâcher d'y voir clair, c'est évidemment l'œuvre elle-même qu'il faut interroger.

L'importance de l'enfance est, on le sait, un motif constant des romans de Simenon. Tout vient d'elle, notre personnalité profonde mais aussi nos tics, comme il est dit clairement dans *Faubourg* : « Il avait ainsi un certain nombre de tics qui, tous, puisaient leur raison d'être dans des souvenirs d'enfance. » Par exemple, le héros de *Faubourg* est présenté comme se promenant « avec toujours cette même façon de s'appuyer sur sa canne à chaque pas, comme il l'avait vu faire jadis par le comte ». Dans *Il y a encore des noisetiers*, fumant un cigare, le héros-narrateur fait cette remarque : « Cela date sans doute de mon enfance, des boîtes de cigares, trois ou quatre, qui s'empilaient sur la cheminée du salon. » Voilà pour le détail. Pour l'ensemble de la personnalité, maintenant : dans *Les anneaux de Bicêtre* — que je considère comme l'un des exemples les plus purs du type de romans auquel je m'intéresse ici —, lorsque Besson d'Argoulet explique à son patient que ce qu'il ressent (psychologiquement) est la réaction normale de l'hémiplégique, Maugras rejette cette explication : « Ils prennent le problème par le petit bout, commencent dans les toilettes du *Grand Véfour* sans soupçonner qu'il faudrait remonter beaucoup plus loin, qu'il faudrait remonter jusqu'à Fécamp » — c'est-à-dire jusqu'à son enfance, dont Fécamp a été le décor ; dans *La vérité sur Bébé Donge*, le héros, qui se rend compte qu'il n'a jamais rien compris à sa femme, se fait la réflexion qu'il en était ainsi dès ses jeunes années : « Il n'avait rien compris, jamais ! Et cela datait du premier jour ! Cela datait de Royan ! Cela datait de Cannes ! Cela datait de plus loin encore, de son enfance... » L'erreur qu'il a faite sur sa femme, il la faisait déjà sur sa mère : comme le soupçonne le héros du *Passage de la ligne*, on reste le petit garçon qu'on a été... Si l'on croit avoir évolué, c'est une illusion. Au point que la vie du personnage, lorsqu'il se met à y réfléchir à la faveur de ce choc qu'il subit au premier chapitre du roman, peut soudain lui apparaître complètement vide. Ainsi, dans *Le bilan Malétras*, le héros,

frappé d'un malaise, attend l'effet du médicament qu'on vient de lui administrer : « Malétras, pendant ce temps-là, cherchait quelque chose à quoi se raccrocher, une image, un souvenir quand il avait eu son fils, par exemple, et que... Mais non ! (...) Il ne retrouvait rien, c'était vide, chaotique, il avait l'impression d'avoir tourné à vide et il lui fallait faire un saut plus grand en arrière, chercher dans les souvenirs de sa petite enfance. » La même impression se traduit chez Maugras dans la dernière phrase des *Anneaux de Bicêtre* : « Un jour, il ira voir son père à Fécamp, avec Lina » ; retour à ce qui, seul, a compté.

Il arrive, que ce retour matériel aux lieux de l'enfance constitue le noyau même d'un roman. C'est le cas de *Faubourg*, par exemple. Et l'importance des premières années se traduit aussi dans la façon dont le souvenir d'enfance prend le pas sur celui du passé proche, là où l'on pourrait attendre le contraire : dans *Le train*, le héros, descendu du wagon en pleine campagne, ne retrouve pas « l'odeur, le goût » des récentes sorties dominicales en compagnie de sa femme et de sa fille (qui sont pourtant là, à ses côtés), « mais l'odeur et le goût de [ses] souvenirs d'enfant ».

L'idée que notre enfance nous explique et nous constitue apparaît donc comme un élément important de la pensée de Simenon sur l'homme. L'écrivain a d'autre part — je l'évoquais il y a un instant — une conception de l'art du roman, héritée du XIXe siècle, qui lui interdit de présenter à son lecteur un héros tout constitué, dont il se bornerait à suivre les aventures, sans expliquer ce qu'il a été, ce qu'il a fait jusque-là. Ce serait pour lui de la désinvolture, comme en témoignent clairement ces lignes, extraites des *Trois crimes de mes amis* : « Et Deblauwe ? Quand a-t-il commencé, lui, à être un assassin ? (...) De quel droit vais-je montrer soudain un Deblauwe de trente-cinq ans comme s'il n'avait jamais existé auparavant ? » C'est la combinaison de ce motif psychologique obsédant : nous sommes ce que nous avons vécu, et de cet impératif esthétique : je dois expliquer pourquoi mon personnage est ce qu'il est, qui amène Simenon à accorder dans ses romans tant de place au passé.

Évoquer le passé, cela peut se faire de diverses façons. Le narrateur-auteur peut s'en charger, dans de traditionnels retours en arrière. Dans les récits à la première personne, le héros lui-même peut le faire, soit sous la forme du souvenir

personnel, soit en se fondant, explicitement ou non, sur des récits qu'il est censé avoir entendus (notamment pour ce qui concerne sa naissance et même sa petite enfance). Un personnage secondaire peut aussi intervenir, soit comme narrateur principal, soit occasionnellement, par exemple dans une lettre ou dans un dialogue.

Ce dernier cas — la conversation révélatrice du passé — se présente chez Simenon ; ainsi dans *Le destin des Malou*, où le jeune héros, par une enquête auprès de ceux qui ont connu son père, découvre la personnalité de celui-ci et prend conscience de la sienne propre. Dans les romans à la première personne, il arrive que le narrateur raconte un passé qu'il ne connaît que par ouï-dire, et le signale clairement, dans *Novembre*, voici l'héroïne en train de rapporter ce qu'on lui a dit de son comportement dans l'enfance : « Quand j'étais une petite fille et que mon père ou ma mère me dérangeait, il paraît que je soupirais... » Le « il paraît que » indique ici une source extérieure au personnage. Mais pareille mention est relativement rare, alors que pourtant les rappels d'événements dont le narrateur ne peut avoir qu'une connaissance indirecte sont nombreux : dans *Le fils*, le héros évoque les amours de ses parents ; dans *L'homme au petit chien*, sa propre naissance et certains événements antérieurs... Ce qui me semble intéressant ici, c'est qu'en l'absence de toute locution du type « il paraît que », « on m'a raconté que », le lecteur, spontanément, sans se poser de questions de logique ou de réalisme, donne la couleur du souvenir à ce qui lui parvient par la bouche (ou la plume) du héros.

Quant au récit à la troisième personne (l'énorme majorité des cas), Simenon a eu le trait de génie de l'écrire, et de plus en plus constamment, au style indirect libre. Mêlant inextricablement parole du narrateur-auteur et pensée ou parole du personnage, l'indirect libre a pour effet de mettre au compte du héros ce qui est dit, pourtant, à la troisième personne. Un exemple, tiré de *La porte*, Foy, le héros, est un infirme, le personnage décrit, son médecin : « Quand Foy l'avait vu pour la première fois, en uniforme, l'air d'un civil déguisé en officier, des jambières de cuir fauve entourant ses jambes épaisses, c'était un homme de quarante-quatre ou quarante-cinq ans et son front commençait à se dégarnir, soulignant l'énormité de sa tête. Maintenant, il avait donc soixante-cinq ans. » Dans la bouche d'un narrateur-auteur, on attendrait : « Il avait alors soixante-cinq ans. » Le

« maintenant » est à mettre au compte du personnage, comme le « donc » qui indique qu'il calcule l'âge du médecin (le narrateur-auteur n'a pas besoin de le calculer, il le sait). Et du coup, par contagion, tout ce qui précède apparaît comme un souvenir du personnage, se rappelant sa première rencontre avec le docteur Aubonne.

Ainsi, la forme favorite du récit du passé est sans conteste, chez Simenon, celle du souvenir. Il est symptomatique, d'ailleurs, que, dans notre citation de départ, l'écrivain assimile — sans s'en apercevoir, dirait-on — récit du passé et récit d'un souvenir (« le seul moyen de donner le poids (...) d'un événement est de le donner à travers le souvenir, c'est-à-dire au passé »). Dans les romans, mainte réflexion au détour d'une page confirme l'importance du souvenir aux yeux de l'auteur. Un seul exemple : dans une phrase du *Bilan Malétras*, il nous est signalé que, de telles péripéties se déroulant sur la ligne principale du récit, le héros « devait se souvenir avec précision » comme si cette transformation future en souvenir devait donner à l'événement une importance qu'il n'aurait pas eue sans cela.

Le mode de présentation des souvenirs, leur rôle, la place qu'ils occupent dans le récit ont évolué des premiers romans de Simenon aux derniers. Certes, dès le début, il arrive que le récit s'écrive « sur deux plans ». Ainsi *L'évadé*, en 1932, présente un schéma qui se rapproche de celui de la maturité. J.P.G., respectable professeur de lycée, époux et père de famille, rencontre au premier chapitre (c'est l'événement qui va le pousser au bout de lui-même) celle qui était sa maîtresse lorsqu'il fut condamné au bagne pour assassinat ; pendant toute l'histoire où, d'imprudences en fautes, il est conduit jusqu'à la folie, il se remémore les événements passés. La différence avec les romans des années 1955 et suivantes, c'est d'abord que ces souvenirs constituent un récit bien ordonné ; ensuite, que le récit principal — le « présent du personnage » — comporte une véritable intrigue, aux nombreuses péripéties ; et enfin, que la remémoration du passé n'est nullement, pour le héros, un moyen de se comprendre et de se situer.

Dans beaucoup de romans des années 1930 et 1940 (*Malempin, Il pleut bergère, La vérité sur Bébé Donge, Au bout du rouleau, Le destin des Malou...*), l'exploration du passé est d'abord une manière de présenter le récit avec un certain

relief, en maintenant pour le lecteur un suspense analogue à celui de l'enquête policière. Même dans les cas où le héros part à la recherche de soi, la reconstitution du passé se présente sous une forme ordonnée, systématique, elle est sans failles (il faut qu'elle le soit ; je cite *La vérité sur Bébé Donge* : « Il fallait tenir bon le fil, remonter jusque très loin, ne rien oublier, ne pas se tromper sur le plus insignifiant détail »). Par contre, un roman comme *L'ours en peluche* me paraît, en 1960, un bon témoin de l'évolution vers autre chose. Au début, le héros a encore l'espoir d'une reconstitution systématique qui lui donnerait la clé de lui-même. Mais ensuite, alors que pendant un moment il a cru tenir « un bloc solide », alors qu'il a été « près de comprendre », cela s'est vite décomposé en « des lambeaux de vérité, du passé et du présent » : la vie échappe à la connaissance surplombante, tout ce qu'on peut faire c'est « chercher une piste » ou « un point de repère ».

Et en effet, de plus en plus, Simenon s'est préoccupé de présenter le souvenir du passé de façon réaliste, de peindre avec fidélité le fonctionnement de la mémoire. Les retours en arrière, qui consistaient d'abord dans le récit bien ordonné de tranches de vie, seront consacrés à des « flashes », à de courtes scènes, à des images rapides, soudaines : « Des bouffées du passé lui revenaient à l'improviste » (*Les innocents*) ; et déjà dans *Malempin*, en 1939 : « Encore un détail qui me revient tout à coup. » Ces souvenirs ont une netteté extraordinaire, sur laquelle Simenon insiste sans cesse ; dans *Il pleut bergère* : « Mes souvenirs d'enfance (...) sont d'une netteté cruelle » ; « des scènes aussi nettes, aussi fouillées que certaines peintures de primitifs » ; dans *La vérité sur Bébé Donge* : « La netteté de son souvenir était surprenante, comme si, pressentant l'importance de cette minute dans l'avenir, il eût photographié la scène. » Le verbe « photographier » nous renvoie tout droit au *flash*, de même le mot « image », très fréquent, et qui doit être pris au sens de tableau, de représentation visuelle instantanée, achronique : images « aussi nettes » (encore !) « que si elles étaient gravées au burin » (*Le fils*), « aussi précises que des gravures » (*Le passage de la ligne*). Images qui, parfois, sont la seule trace d'une scène que la mémoire n'a pas retenue ; ainsi, dans *L'homme au petit chien* : « Ils ont dû partir de bonne heure, le lendemain matin. Ce n'est pas resté dans ma mémoire. Je me rappelle fort bien la maison, dont tous les volets étaient clos à cause du soleil... », etc.

La netteté de l'image ponctuelle contraste ainsi avec le flou général dans lequel baigne le passé. Les souvenirs — Simenon le proclame sans arrêt — se présentent dans le désordre, en dehors de tout cadre chronologique : « Le passé lui revenait en désordre » (*Les innocents*). Même quand le héros se souvient de chaque détail, l'ordonnance de l'ensemble lui échappe : « Il n'y a pas un incident, un mot, un geste de ces journées-là que J'aie oublié, et pourtant je serais incapable de reconstituer les faits dans leur ordre chronologique » (*Lettre à mon juge*) ; « Elle devait se souvenir, par la suite, des moindres événements » (encore le souvenir projeté dans le futur !), « des attitudes, des gestes, mais pas de leur ordre chronologique exact » (*Tante Jeanne*) ; « Il m'est difficile de rétablir les faits dans leur ordre chronologique. Ce que je retrouve, ce sont des images (...) sans qu'il me soit possible de les rattacher les unes aux autres avec certitude » (*Le fils*). La difficulté de dater les événements, les procédés ou les subterfuges qu'il faut employer pour y réussir, sont maintes fois évoqués ; dans *Le chat* : « Où sa mémoire flanchait, c'était dans l'ordre des faits, dans les dates (...) Pour fixer le temps, il était obligé de recourir aux saisons, aux vêtements que lui et Marguerite portaient » ; dans *Malempin* : « Un détail en amène un autre, et c'est ainsi que par le truchement de Jaminet, à qui je ne pensais plus, je viens de retrouver une date... »

On voit à ces exemples que Simenon ne se contente pas de montrer le fonctionnement de la mémoire chez ses héros : il double volontiers la narration d'un commentaire qui insiste sur les traits retenus (netteté, rapidité, désordre, etc.) — même lorsque la peinture ne correspond pas tout à fait à la théorie. Ainsi, dans *Lettre à mon juge*, nous rencontrons par intervalles cette déclaration : « je m'embrouille dans l'ordre des événements » (ou une autre formule du même genre), alors que la narration est parfaitement ordonnée. Dans *Le fils*, le narrateur interrompt son récit pour affirmer qu'il ne retrouve que des images « mais sans qu'il me soit possible de les rattacher les unes aux autres avec certitude » ; après quoi il présente en effet deux « images » séparées, puis retourne tranquillement à son récit. Je pourrais multiplier les exemples : tant Simenon est attentif à imposer à son lecteur l'idée qu'il présente les souvenirs dans leur fonctionnement réaliste, même lorsqu'il en revient au retour en arrière classique.

Reprenons maintenant la question que je posais au départ. Ces souvenirs qui occupent tant de place et dans le récit, et dans la pensée théorique de l'auteur, faut-il vraiment croire qu'ils constituent la matière principale du roman ? Faut-il croire que le récit au présent (l'histoire de l'homme qui se souvient) n'est là que pour donner aux événements-souvenirs la densité qu'ils n'auraient pas sans cela ?

Il y a longtemps, bien sûr, que les romanciers ont découvert l'intérêt que l'on peut trouver à adopter, dans un récit, le point de vue du personnage — à interposer, entre le lecteur et les objets qu'on offre à sa contemplation, le regard du héros. Ce regard qui « filtre » l'objet (pour reprendre le verbe si bien choisi par Simenon) le charge d'une valeur émotionnelle, d'une richesse humaine. Mais cela vaut pour le récit du présent comme pour celui du passé. Et cela ne peut fonctionner que si le personnage nous intéresse, que pour nous intéresser à lui. Autrement dit, et ce n'est pas une lapalissade : sans le présent, pas de passé. Le détour par la conscience du personnage présent donne sa densité au passé, et le passé, à son tour, donne sens au présent. Les souvenirs, chez Simenon, sont éparés et désordonnés ; si finalement ils peuvent s'intégrer dans une intrigue, c'est parce qu'ils sont le lieu d'une enquête — celle du héros sur lui-même. « Ce qu'il cherchait (...) c'était lui », nous dit tout droit le narrateur de *L'ours en peluche*. Lui, même quand il semble d'abord chercher à connaître quelqu'un d'autre (son père, sa femme) ; dans *Le veuf*, Bernard Jeantet, apprenant que sa femme s'est suicidée, entreprend de découvrir qui elle était, et ce faisant il se découvre lui-même, autre qu'on ne le voit, et devient capable alors de prendre en charge l'enfant de la morte.

Cette enquête sur soi à travers les souvenirs, Simenon la décrit d'une manière qui n'est pas sans évoquer la cure psychanalytique. Dans sa conception et sa signification générale, d'abord. À la fin de *La prison*, lorsqu'on signale au héros qu'il a l'air bien fatigué, il répond : « Je le suis. J'ai beaucoup travaillé. » Et le narrateur commente (en style indirect libre) : « C'était vrai. Un sale travail. Un travail qu'on ne fait d'habitude qu'une fois dans sa vie. Il était descendu au fond de lui-même. Il avait gratté la surface. Mis tout à nu jusqu'à ce que cela saigne. C'était fini. Il ne saignait plus. Mais on ne pouvait pas lui demander d'être le même homme. » On voit à la dernière phrase que la cure n'est pas toujours constructive ; mais ce serait un autre débat.

Les rapports de l'œuvre de Simenon avec la psychanalyse ayant déjà suscité pas mal de réflexions, voire de bavardages, je serai rapide sur ce point, me contentant de signaler quelques analogies précises entre les deux démarches. La méthode de l'attention flottante, d'abord. « Ce qui importe, c'est de ne pas penser. Seulement des images. De préférence des images très anciennes » : cette préparation du vieillard au sommeil, dans *Il y a encore des noisetiers*, peut se prendre comme une métaphore du travail du souvenir dans les romans de Simenon. L'association libre ensuite : « un détail en amène un autre » ; « je ne sais jamais ce qui va remonter ainsi à la surface » (*Malempin*). Le ressassement interminable qu'il faut refuser de censurer : dans *Les innocents*, le héros raconte à trois reprises comment sa femme avait décidé seule du prénom des enfants. La redécouverte d'événements oubliés : « tous ces détails étaient restés vivants, à son insu, dans sa mémoire » (toujours *Les innocents*). Ajoutons à cela la proximité du rêve et du souvenir (on connaît l'importance du rêve pour la psychanalyse) : dans *Il y a encore des noisetiers*, la sieste est décrite comme le moment du souvenir, ou comme favorisée par les images de l'enfance ; dans *Novembre*, l'héroïne signale l'afflux des souvenirs au moment où elle s'endort ; dans *Les innocents*, le parallélisme est total : « Il espérait s'échapper dans le rêve, jouer avec les images de son enfance. »

D'autres traits encore, plus épisodiques, nous ramènent à la psychanalyse ; le refus de creuser telle zone douloureuse : « les événements de cette époque-là étaient confus et, pour des raisons qu'il n'essayait pas de démêler, il préférait les chasser de sa mémoire » (*La cage de verre*) ; le besoin d'être compris de celui devant qui l'on parle : le juge de *Lettre à mon juge* est un substitut assez clair de l'analyste.

Certes, il ne faudrait pas chercher en Simenon un psychanalyste chevronné... Il n'en a pas la formation, et il arrive, par exemple, qu'il en fasse trop, et qu'un de ses personnages nous débite tout de go une psychanalyse de magazine qui provoque un certain sourire. Ainsi, dans *Betty*, l'héroïne explique fort doctement à une amie que tout le mal vient de ce qu'elle a vu, petite, son oncle « saillir » une jeune servante, et que depuis lors elle a « couru après sa blessure », elle a cherché des « centaines de blessures, les blessures infligées par tous les mâles après qui j'ai couru pour me punir ».

Ses interprétations, d'autre part, vont parfois dans un tout autre sens que celles des psychanalystes. Ainsi, il cultive volontiers le mythe de l'enfance-temps-

de-l'innocence, radicalement opposé aux conceptions freudiennes (voir par exemple *Le temps d'Anaïs*, mais je pourrais citer bien d'autres titres). Ou bien, il arrive qu'un de ses héros adopte une méthode toute différente de celle du divan. *L'ours en peluche* : « Il prendrait un papier (...) et il chercherait, année par année, aussi loin qu'il serait capable de remonter, en notant tous les indices. C'était la discipline qu'on lui avait apprise et qu'il inculquait à son tour à ses élèves. » Celui qui prend cette décision serait-il un policier ? non, mais un médecin. Cette recherche systématique (c'est en cela qu'elle s'écarte de la norme) n'est pas une enquête, en réalité, mais une anamnèse (on touche ici du doigt un rapport extrêmement précis entre le policier et le médecin : si c'est le docteur Pardon qui est l'ami de Maigret, ce n'est pas par hommage à Conan Doyle, ou parce que Simenon aurait voulu être médecin, ou par une fraternité vague de celui qui soigne les corps et de celui qui s'occupe des maladies morales — c'est bien plus précisément, sans doute, parce que leur démarche est la même).

Dernier exemple — plus intéressant me paraît-il — d'un écart par rapport à la psychanalyse. Lorsque, dans de nombreux cas, les retours en arrière cessent d'être des souvenirs personnels pour concerner la famille, voire les ancêtres du héros, sans point de contact avec lui, Simenon recourt à un type d'interprétation radicalement différent de celui qui lui fait dire : « je suis ce qu'est mon passé. » Il affirme alors — et c'est évidemment tout autre chose : « je suis ce qu'est ma race. »

Cela dit, l'auto-analyse à laquelle se livrent de plus en plus les héros de Simenon a eu pour effet de modifier les rapports entre les deux plans temporels du récit. L'intrigue au « présent » (encore chargée d'événements, on l'a vu, dans un roman comme *L'évadé*) devient de plus en plus ténue ; à peine, parfois, si elle mérite encore le nom d'intrigue, tant on la voit se limiter à une durée d'attente (la maladie du fils dans *Malempin*, celle du héros dans *Les anneaux de Bicêtre* ; la durée qui sépare le moment où Chalamont se voit offrir de former le gouvernement et celui où il accepte la proposition, dans *Le président* ; les quelques jours entre la mort de l'oncle et l'ouverture du testament, dans *Les autres* ; les quelques jours aussi que passe à se ronger de jalousie un amputé, immobilisé dans son appartement, dans *La porte...*).

Symétriquement, le second plan temporel, le passé du héros, a gagné en importance quantitative et qualitative, accaparant l'attention du lecteur dans la

mesure même où plus rien ne se passe sur la ligne du présent. Des chapitres entiers lui sont parfois consacrés (deuxième chapitre des *Innocents*). De plus, alors que dans les premiers romans l'évocation du passé se limitait souvent, on l'a dit, à une tranche bien précise de la vie du héros, en liaison étroite avec l'intrigue principale (c'est le cas dans *L'évadé*, ou dans *Le passager du Polarys*), dans les derniers, elle couvre sa vie entière : le Président ne se remémore pas seulement l'affaire Chalamont, mais les femmes qu'il a connues, un camarade d'études, etc.

Lorsque Simenon écrit que la part intéressante de ses romans se trouve dans l'évocation du passé, il a donc tort, nous l'avons vu (l'intérêt est dans le jeu présent/passé), mais pas tout à fait. Car on peut soutenir que l'essence du genre romanesque réside dans son côté narratif, événementiel ; et dans les romans les plus typiques de notre auteur, ce côté-là se développe dans les souvenirs plus que sur la ligne du présent.

Je voudrais cependant, pour terminer, proposer de cette structure en deux plans une autre interprétation, d'un type tout différent. On sait que Simenon tenait à produire beaucoup, donc à écrire vite. En étudiant sa méthode de travail, j'ai pu constater qu'il était devenu, dans ce but, un étonnant *businessman* de l'écriture. Il arrivait — c'est bien connu — à ne consacrer que quelques jours à la préparation d'un roman, à commencer la rédaction sans avoir conçu de l'intrigue autre chose qu'un point de départ (l'événement-choc), et à inventer le reste au jour le jour, à raison d'un chapitre chaque matin. La structure à laquelle je viens de m'intéresser me paraît lui avoir été, sur ce point, d'un grand secours. La rédaction de l'intrigue lui permet d'échapper, pour ce qui concerne la ligne principale, aux problèmes de *l'invention* ; pour ce qui concerne le passé, l'invention est ponctuelle (puisqu'il s'agit de *flashes*, de souvenirs séparés), au gré de la fantaisie du moment, et l'auteur ne se gêne d'ailleurs pas pour réutiliser d'œuvre en œuvre personnages, situations, micro-épisodes. Quant aux problèmes de *structuration*, ils n'existent ni sur le plan du présent du personnage (réduit à l'écoulement d'une durée), ni, bien évidemment, sur le plan du passé : les désordres, les redites, les menues contradictions y sont imputables à la nature même du souvenir, donc au réalisme. Pour un écrivain qui travaille sans plan, quelle commodité de pouvoir faire dire à son personnage : « il est possible que ma mémoire me fasse commettre des erreurs »

(*Le train*), « je mets mes pensées, mes états d'âme bout à bout, dans le désordre, comme ils me sont venus » (*Il y a encore des noisetiers*), ou : « je m'excuse de tant me répéter » (*Le fils*) !

Qu'on n'imagine pas que je vois là l'unique raison d'être de cette structure. Je pense volontiers que c'est pour des raisons thématiques que Simenon a inventé d'écrire « sur deux plans », et sans doute est-il sincère quand il affirme, en 1961, que cela complique la rédaction. Mais lorsqu'il remplace — par un progrès sur le plan du réalisme — le retour en arrière par le *flash*, il doit se rendre compte des facilités que lui offre désormais la présentation des souvenirs. À ce moment, cela devient un *procédé*, qu'il exploite à fond, avec l'habileté folle qui a toujours été la sienne pour tirer de tout le plus haut rendement, pour tourner en bénéfice les obligations qu'il s'était imposées.

Copyright © 1990 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Claudine Gothot-Mersch, *Simenon et le souvenir* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1990. Disponible sur : < www.arlfb.be >