



Un écrivain hors champ

PAR JACQUES DUBOIS

Simenon dans la Pléiade. Joli cadeau pour un centenaire. Il fera surtout d'un écrivain qu'aucune institution n'avait jamais couronné jusqu'ici un classique. Le romancier liégeois rejoint ainsi dans la prestigieuse collection un seul autre écrivain pour grand public, Alexandre Dumas. Mais là s'arrêtera la consécration, car il est exclu, pour d'évidentes raisons, que le premier rejoigne le second au Panthéon.

Simenon consacré, c'est sans doute justice, mais cela n'en reste pas moins incongru. Faut-il rappeler que, longtemps, l'auteur des « Maigret » a traîné avec lui une réputation d'écrivain sériel, produisant trop et trop vite ? Cette productivité phénoménale rendait malaisée toute intégration au modèle canonique de l'écrivain accompli. De plus, dans la masse des deux cents romans que Simenon a donnés, il n'était pas commode de faire un choix ni d'établir un ordre, si bien que la critique comme le public s'y retrouvaient mal. Enfin et surtout, Georges Simenon a toujours proposé l'image d'un écrivain insoucieux de la littérature telle qu'elle s'écrit et qui vivait à l'écart des débats intellectuels et littéraires. Où placer, où classer cet auteur hors norme ? C'est là notre question.

Rappelons à cet égard quelques faits. Alors que, dans les années trente, il est déjà fort connu et défraye la chronique, Simenon évite de fréquenter le milieu littéraire, de participer à ses modes, de s'affilier à ses écoles. Les auteurs qu'il côtoie — comme Achard, Kessel, Pagnol ou Cocteau — sont avant tout pour lui des gens comme lui, c'est-à-dire des vedettes en émergence de la vie parisienne. Il semble

par ailleurs qu'il ne lise guère ses contemporains de langue française. Par la suite, le voilà qui s'exile, s'éloignant définitivement de Paris : ce sera la province française, puis les États-Unis, enfin la Suisse. Parallèlement, et en dépit de la protection que lui accorde André Gide, le romancier liégeois n'arrive pas à s'installer durablement chez Gallimard et préfère à l'illustre maison les Presses de la Cité, soit un éditeur plus grand public qui lui permet davantage de gérer son œuvre à sa guise et de satisfaire à ses exigences de « chef d'entreprise littéraire ».

Il a donc existé et existe encore un isolat Simenon. Est-ce à dire qu'il faille considérer l'écrivain comme se tenant hors « champ littéraire », au sens que la sociologie donne aujourd'hui à cette notion ? En fait, le champ ainsi compris ne connaît pas d'extériorité. Il se constitue en modèle abstrait de positions interdépendantes et saturant entièrement l'espace de la production des textes tenus pour littéraires. En conséquence, on n'échappe pas au champ comme ensemble construit de relations et, fût-on même à distance considérable des institutions centrales qui lui donnent cohérence, on n'en occupe pas moins une position en rapport avec toutes les autres positions qui le constituent. Une telle conception est particulièrement à même de rendre compte d'un cas comme celui de Simenon, comme on voudrait le faire apparaître. C'est que, quelle que soit l'image que l'auteur des « Maigret » ait voulu laisser, quel qu'ait été son comportement social au sein de l'espace littéraire — que nourrissait sans doute quelque sentiment d'indignité — il n'en a pas moins joué un rôle dans l'histoire des lettres et un rôle à mettre en rapport avec tout ce qui est advenu à une époque de haut étiage, soit pendant la période qui va de 1930 à 1950 environ ou encore des *Fiançailles de M. Hire* à *La Neige était sale*.

Quelques rappels à cet endroit. Au moment où Simenon commence à publier chez Fayard des romans signés de son nom, le champ littéraire se trouve sous la tutelle de deux mouvements qui s'y partagent les positions de pouvoir. Le surréalisme, d'une part, qui accapare la position d'avant-garde conquise par lui au cours des années vingt et, d'autre part, une littérature bourgeoise d'inspiration néo-classique, qu'on peut regrouper sous le sigle de la Nouvelle Revue française et qui capte à elle seule une part essentielle de la légitimité conférée par les différentes instances du

champ. Pourtant, invoquer ces deux pôles ne rend compte qu'imparfaitement de l'effervescence de ces années d'avant-guerre et ne permet pas d'appréhender l'ensemble des tendances qui structurent la création littéraire de cette époque.

De fait, une troisième voie se dessine. Elle n'est identifiable ni à travers un groupement d'écrivains ni à travers une nébuleuse formée autour d'un éditeur, mais en tant que mouvance liée au traitement insistant et novateur d'une commune thématique, dont l'imputation esthétique est pour le moins paradoxale. Pour un grand nombre de romanciers dispersés entre plusieurs secteurs du champ, il s'agit, en effet, de mettre en valeur l'univers des « gens de peu » ou, plus nettement encore, des médiocres¹. On fera donc accéder une certaine médiocrité à la dignité de l'art, en mettant en scène « l'homme de la rue » ou encore ces « petites gens » auxquelles il n'arrive en principe pas d'histoire, c'est-à-dire rien d'exceptionnel ni d'exemplaire. En fait, une école plus spécifique, le populisme, s'est réclamée de ce point de vue qui prolongeait à sa manière le naturalisme. Ainsi, dans le *Manifeste du roman populiste* qu'il publie en 1929, Léon Lemonnier traçait à ce sujet un programme net, proposant « d'en finir avec les personnages du beau monde, les pécores qui n'ont d'autre occupation que de mettre du rouge, les oisifs qui cherchent à pratiquer des vices prétendument élégants. Il faut peindre les petites gens, les gens médiocres qui sont la masse de la société, et dont la vie, elle aussi, compte des drames² ». Tout ce qui fait le populisme littéraire est résumé en ces quelques lignes : recherche d'un pittoresque populaire, production d'un pathos de la médiocrité, dénonciation maladroite des injustices sociales. Comme on le voit, le roman populiste se distingue essentiellement par son contenu ; formellement, il met en œuvre une esthétique réaliste que les sphères les plus légitimes du champ ont déclassée.

Le plus remarquable est cependant que la mise en œuvre de la thématique

¹ Voir Benoît Denis et Jacques Dubois, « Du médiocre jusqu'à *La Nausée*. Canonisation d'un thème et transactions au sein de la hiérarchie littéraire de l'entre-deux-guerres en France », dans *Que vaut la littérature ?*, sous la direction de Denis Saint-Jacques, Québec, Nota bene, coll. « Les cahiers du CRELIQ », 2000, p. 187-218.

² Cité dans *Histoire de la littérature française*, tome II (XVIII^e, XIX^e, XX^e siècles), Paris, Nathan, coll. « Henri Mitterand », 1988, p. 519.

médiocre fut loin d'être réservée à la seule école populiste, qui par ailleurs ne devait guère réussir sa percée. Cette mise en œuvre fut même le fait d'auteurs situés aux différents niveaux de la production littéraire. Du côté d'une littérature très légitimée, on peut déjà la reconnaître dans le roman chronique des Duhamel et des Romains, qui se préoccupent très tôt de la prendre en charge. À l'étage d'une littérature dite moyenne, elle se confond avec le populisme proprement dit que rejoint une « littérature prolétarienne » qui lui est pourtant hostile : on peut ainsi voir un Dabit ou un Thérive, champions de la première école, se rencontrer avec un Poulaille ou un Guilloux, tenants de la seconde. Quant à la production triviale, elle charge un roman policier alors en plein essor d'assumer les mêmes thèmes à travers les œuvres des Véry, Decrest ou Aveline qui choisissent leurs victimes et coupables au nombre des gens les plus ordinaires. Partout, il s'agit de dire les drames et les charmes de la vie la plus quotidienne, de décrire les destins les plus communs et de faire valoir une idéologie humaniste non exempte des plus lourds clichés. À quoi l'on ajoutera que ce n'est pas dans les lettres que la médiocrité connaît son expression la plus accomplie mais bien dans un cinéma français alors en pleine expansion. Avec René Clair, Julien Duvivier, Marcel Carné et Jean Renoir, une véritable école cinématographique voit le jour qui saisit avec bonheur un moment de la vie populaire. Ces réalisateurs vont d'ailleurs en plus d'un cas se livrer à l'adaptation de romans de même inspiration, à commencer par l'un ou l'autre de ceux que venait de donner Georges Simenon.

Car, on l'a compris, c'est avec cette « troisième voie » que l'œuvre d'un Simenon débutant offre les affinités les plus marquées. D'une part, l'auteur liégeois est totalement étranger au surréalisme. De l'autre, ses stratégies littéraires et ses pratiques d'écriture le tiennent à bonne distance de la nébuleuse Nouvelle Revue française. En revanche, il se réclamera très tôt d'une littérature des « petites gens », faisant de son Maigret lui-même une incarnation du petit-bourgeois dans ce qu'il a de plus moyen. Aussi rien qu'à prendre en compte le trio de romans qui marquent avec éclat son entrée dans une littérature qui n'est plus « de genre », à savoir *La Maison du canal*, *Les Fiançailles de M. Hire* et *Le Coup de lune*, tous publiés en 1933, on s'avise de ce qu'ils mettent en scène des personnages courant à l'échec au sein d'un univers qui, par sa mesquinerie, les entraîne

immanquablement vers le bas. C'est le cas d'Edmée au milieu de petits propriétaires flamands fort rustres ; c'est le cas de Hire isolé dans une banlieue parisienne d'allure très peuple ; c'est le cas de Timar parmi les « petits blancs » d'une ville du Gabon. Simenon creuse là une veine qui restera la sienne durablement.

D'ailleurs, entre Simenon et le populisme au sens large, les manifestations concrètes d'une connivence ne manquent pas. Très tôt, la critique rapproche ses *Fiançailles de M. Hire* de *L'Homme traqué* de Francis Carco ; chef de file de la nouvelle école, André Thérive se donne pour son soutien fervent ; le réalisateur Julien Duvivier adapte *La Tête d'un homme* dès 1932. Reste que Simenon ne fait rien pour s'intégrer ouvertement à ce courant dans lequel il peut se reconnaître sans mal. Reste surtout que, d'entrée de jeu, le romancier donne au traitement du médiocre une coloration personnelle. Très nettement, il en refuse le pittoresque facile, lié au pathos de certaine vie urbaine. Usant d'une stratégie double d'appropriation, il exotise et érotise tout ensemble la médiocrité. Il commence par la « déparisianiser », comme pour lui ôter son caractère complaisant et par trop français. Ce fut le Limbourg belge et le Gabon ; ce sera bientôt la Hollande (*L'Homme qui regardait passer les trains*) et la Normandie maritime (*Les Rescapés du Télémaque*). Il va ensuite l'ouvrir à une problématique humaine plus essentielle. Avec lui, le héros médiocre ne sera plus simplement un homme quelconque dont la vie est pauvre en perspective et en ressources. Sa médiocrité va s'étendre à toutes les couches de son être et du même coup se radicaliser. Ainsi sa misère s'avérera largement psychique jusqu'à l'atteindre dans sa sexualité. Edmée, Hire, Timar sont des êtres atteints d'un mal existentiel et qu'agitent malencontreusement pulsions et fantasmes.

De tels éléments soutiennent le dispositif autour duquel le romancier entendait structurer ses récits. Son propos fut, en effet, d'expérimenter sur des êtres quelconques en les plongeant dans une situation extrême, dans une situation de crise. De cette crise, le crime est en général la pierre de touche, soit qu'il déclenche le drame, soit qu'il en soit l'aboutissement. Repris du roman policier, ce crime est le libérateur de ce que l'homme soumis qu'est le héros médiocre tenait

soigneusement en sommeil sous le poids de la routine et qu'il va laisser surgir au premier plan. On verra dès lors ce personnage « aller jusqu'au bout de lui-même », selon l'une des formules favorites du romancier, et basculer dans un climat d'irréalité qui le conduira ici au suicide, là à la folie, ailleurs à un renoncement décisif. C'est dire que, dans l'aventure, la médiocrité se transcende et que le héros donne fréquemment l'impression d'atteindre à une manière de grandeur triste, dont on a dit parfois qu'elle confinait à un tragique digne du théâtre d'un autre écrivain belge, Maurice Maeterlinck.

On voit donc que Simenon n'utilise la donnée médiocre initiale que pour la transfigurer. Et telle semble bien être la vocation de cette esthétique singulière chez plusieurs écrivains de l'époque dont il est. Ainsi ce populisme dont il est permis de dire qu'il n'a pas réussi en littérature et n'a donné que des productions elles-mêmes très quelconques va se dépasser en quelques auteurs qui, au long des années trente, en reprennent le thème central mais pour le remodeler à leur manière tout en le disqualifiant. Les exemples ne manquent pas de ce curieux destin historique. En tout premier lieu vient Céline qui publie son *Voyage au bout de la nuit* au moment même où Simenon entame son œuvre. Or, chez lui comme chez Simenon, s'observe la même capacité à s'emparer d'un personnage ordinaire, à le porter à l'extrême de ses possibilités, à l'entraîner dans la déréliction. À ceci près que Céline y procède par une sorte d'outrance hystérique, quand Simenon opérerait plutôt pour une euphémisation de la problématique. Peu de temps après et à partir du *Chiendent* (1933), Raymond Queneau va faire un autre usage encore de la donne populiste au point que l'on peut parler d'un vrai retraitement. C'est d'abord que ses héros de la médiocrité ne font pas un drame de leur état, mais en accentuent au contraire le potentiel poétique. C'est ensuite qu'ils ont le pouvoir de considérer les choses avec une philosophie qui n'est pas seulement de sagesse très ordinaire mais accède à des sommets de la réflexion, s'inspirant à l'occasion des meilleurs auteurs. Ainsi la médiocrité se fait véritable condition de l'homme et ouvre des aperçus nouveaux sur l'existence.

Ce sont pourtant deux œuvres plus tardives qui vont utiliser la thématique populiste pour la dépasser sans retour. *La Nausée* (1938) de Sartre tout d'abord. À

travers le décor de Bouville et le personnage de Roquentin, cet intellectuel en voie de clochardisation, tout un fond populiste y est mis en œuvre pour être tout aussitôt dénoncé. Incarnation du petit-bourgeois prétendument humaniste, l'Autodidacte cristallise sur sa personne une médiocrité d'autant plus dérisoire qu'elle fait parade d'une culture creuse. Par contrecoup, le héros s'extrait de cette misère pour accéder à la conscience de la « contingence » du monde et lui donner, Sartre aidant, un statut philosophique. Coup de force qui en finit avec l'expérience populiste et inaugure ce que l'on peut appeler le roman existentialiste. Paru peu d'années plus tard, *L'Étranger* (1942) de Camus franchit un pas de plus dans cette volonté de transformer le pari populiste initial. C'est, comme on sait, l'histoire d'un petit fonctionnaire menant une vie étroite, faite de travail routinier et de menus plaisirs et qui, peu réceptif aux émotions et valeurs communes, manifeste une énorme indifférence à ce qui lui arrive. Accusé d'un meurtre et mis en procès, il prend conscience de l'« étrangeté » foncière qui est la sienne et qui coïncide avec l'absurdité du monde. L'épisode « médiocre » s'est, une fois de plus, mué en thème philosophique.

Or, si l'on parcourt la production de Simenon depuis *Les Fiançailles de M. Hire* jusqu'à *La Veuve Couderc* (1942) en passant par *L'Homme qui regardait passer les trains* (1938), on s'aperçoit que, sur fond de populisme et de vie *a priori* banale, toute une problématique se développe chez le romancier, selon laquelle un personnage prend toute la mesure de son étrangeté en regard de l'absurdité de la vie. Dans un article de 1946, Maurice Nadeau relevait d'ailleurs cette communauté de propos entre l'auteur liégeois et ce que l'on peut appeler « le roman de l'existence », risquant une comparaison avec Sartre, qui aurait pu porter aussi bien sur Camus : « [...] cela ne veut pas dire non plus que Simenon soit un disciple de Sartre. Ils se sont plutôt rencontrés, l'un venant de la philosophie, l'autre du roman d'aventures, dans une même conception du monde. [...] le monde de Simenon est le même monde gratuit, absurde, que celui de Sartre, le même que celui où nous vivons. Rien n'est prévisible, tout est contingent, fonction de l'heure et du milieu. [...] Même découverte du néant au cœur de l'être, et même inemploi de la liberté ; même nécessité du choix et même incapacité à s'y résoudre ; en fin de compte, même avachissement du héros qui a gagné d'un coup la conquête de

soi et ne sait que faire de cette victoire. Avec, bien sûr, pour Simenon, les développements philosophiques en moins³. »

Ainsi, le populisme, cette esthétique médiocre de la médiocrité, s'est avéré en bout de course un mouvement assez fertile mais dans la seule mesure où quelques-uns de ceux qui s'inspirèrent de lui ne le firent que dans l'impatience de le métamorphoser en tout autre chose. Cette créativité détournée s'explique par le fait que son thème de base, le médiocre, avait envahi tous les secteurs de la création romanesque et pouvait ainsi gagner des auteurs qui, à leurs débuts, partageaient peu les présupposés sommaires du credo populiste mais trouvaient bon d'y prendre ce qui pouvait servir à leurs desseins. Ce pouvait être des écrivains à prétention intellectuelle comme Queneau ou Sartre qui opéraient une véritable critique sur le matériau premier, ou des auteurs plus spontanés comme Céline ou Simenon qui « personnalisait » leur appropriation du thème. Rappelons à nouveau que, pour ce dernier, le roman policier constitua à cet égard une médiation particulièrement propice pour s'essayer à la nouvelle thématique — celle des « petites gens » et des « braves gens » — tout en l'inscrivant déjà dans une problématique de tension et de crise.

On voit peut-être un peu mieux à présent quelle place occupe Simenon dans l'espace des lettres. Son point d'inscription est sur une trajectoire qui va du populisme au roman de l'absurde, sans que l'on puisse dire s'il a suivi ou précédé le mouvement. La question n'est d'ailleurs pas là. Il s'agit bien davantage de relever que, depuis sa position excentrée, Simenon a réussi à prendre en compte l'une des grandes thématiques du temps en la faisant sienne avec ce que l'on peut appeler « les moyens du bord », c'est-à-dire les ressources du genre policier, et que, dans le même élan, il a transformé cette même thématique en poussant loin la logique de son développement. Et c'était bien là un tour de force de la part d'un écrivain qui par ailleurs ne faisait pas ostentation de littérature, semblant se montrer tout juste soucieux de produire un roman de bonne qualité moyenne. Ce tour de force, Simenon l'a si bien accompli que son œuvre nous parvient aujourd'hui comme une

³ Maurice Nadeau, « Simenon entre Conrad et Sartre », dans *Gavroche*, 21 novembre 1946 ; repris dans « Sous les feux de la critique II (1945-1955) », dans *Cahiers Simenon*, 15, 2002, p. 25.

de celles qui ont contribué à une rénovation décisive du genre romanesque vers le milieu du vingtième siècle.

Copyright © 2007 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Référence bibliographique à reproduire :

Jacques Dubois, *Un écrivain hors champ*. Séance publique du 23 novembre 2002 : Georges Simenon, le passager du siècle [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur :

<<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/23112002/dubois.pdf>>