

Daniel Madelénat

Université de Clermont-Ferrand

## Biographie et autobiographie le cas Simenon

Au début de l'autobiographie imaginaire de Charlotte David – qui tourne, au fil des pages, à la biographie romancée du peintre David – Henri Troyat justifie ainsi son recours à la fiction de cette conjugale narratrice: „Quand il s'agit d'évoquer un personnage ayant réellement existé, le manque de documents est un drame pour le biographe, une aubaine pour le romancier”<sup>1</sup>. En raisonnant *a contrario*, on penserait volontiers que l'abondance documentaire, et tout spécialement l'information autobiographique, accommode le travail d'un biographe débarrassé des lourds travaux de „gros oeuvre” (collecte des faits, construction d'une intrigue avec ses ramifications...), et cantonné à des interventions ponctuelles de vérification et de redressement. Mais les rapports sont plus complexes entre ces deux types de récits qui se croisent souvent et jouent à échanger leurs procédés énonciatifs habituels (l'autobiographe qui écrit à la 3<sup>ème</sup> personne produit un effet „objectif” de distanciation; le biographe qui emploie le *je* induit de l'intimité entre son „sujet” et le lecteur).

On tentera de les explorer ici en prenant pour exemple Georges Simenon, dont la mort, en 1989, rencontre la mode florissante de la littérature personnelle<sup>2</sup>: fascinant, contradictoire (entre démesure et banalité), il semble tendre la main à son biographe, le combler de ses souvenirs, lui suggérer les étapes d'une enquête. Mais c'est une

complaisance rusée, qui tourne à la manoeuvre d'influence, et à la contestation (préventive) de toute biographie.

## Synergies

Remarquer les correspondances, les similitudes, les rapports multiples entre l'autobiographie et la biographie serait enfoncer une porte ouverte: sur le plan épistémologique dans la relation entre un sujet connaissant et un objet connu, dans les modèles (légitimés par une culture, une tradition ou une mode) qui assurent l'intelligibilité d'un caractère et d'une vie, dans le dialogue entre la **compréhension** intuitive, et les **explications** qui font appel à des causes internes ou externes, conscientes ou inconscientes, superficielles ou profondes ... Sur le plan littéraire et esthétique, les ressemblances sautent tout autant aux yeux: artifices de la narration, polarités génériques (l'agrément du roman; le sérieux de l'essai). Ces harmonies complémentaires instaurent une compétition pacifique entre la clarté logique de la biographie et la cohérence interne de l'autobiographie et aboutissent aux collaborations „à quatre mains” (celle de Victor et d'Adèle Hugo, celle de Tolstoï et de M. Birioukov), voire aux récits de vie, produits mixtes, où un enquêteur **rewriter** extrait et met au net la „vie” d'un sujet coopératif.

Simenon romancier et, en particulier, metteur en scène de l'enquête policière, semble mimer la quête du biographe: Maigret s'imprègne – comme une espèce de voyeur ou de vampire – des vies qu'il côtoie pour comprendre leur énigme, le tragique existentiel qui en une crise soudaine, les arrache à l'habitude pour les précipiter vers le meurtre ou la mort. Et cette métaphore de l'activité biographique, sensible au lecteur le plus naïf, „cadre” et met en intrigue le „vécu” lointain ou immédiat: le conteur prolix affirme à maintes reprises son manque total d'imagination (d'inventivité créative), et puise dans son expérience la plus directe. Dans *Faubourg* (1937) René de Ritter, petit escroc, rentre au pays natal, et tue un jeune

rival (son **double**, celui qu'il fut autrefois): la confession se déguise, et l'auteur se projette sur deux personnages; mais le Simenon de *Mémoires intimes* (1981), biographe de sa fille morte Marie-Jo – „écrire l'histoire d'un être que je chéris et qui ne sera plus mort pour personne” – se livre et s'expose sans détours en des mémoires apologétiques: „Tout cela ne peut être perdu”<sup>3</sup>. Le rapprochement de ces deux „modes” confessionnels montre que le travail de la compulsion autobiographique se débarrasse, finalement, de toute médiation fictionnelle.

On pourrait, idéalement et artificiellement, reconstituer les „mémoires” de Simenon en organisant une séquence: *Je me souviens* (1945), pour l'enfance, *Pedigree* (1948), pour l'entrée dans la vie et les débuts littéraires, *Mémoires intimes* (1981), pour le reste d'une existence (surtout depuis la guerre). Autour de cet axe, une multitude d'éclairages satellites ou accessoires: romans, correspondance, interviews, et vingt volumes de *Dictées*. Mais cet ordonnancement *a posteriori* ne donne guère une idée exacte de la stratégie simenonienne: se dire sans cesse, dans le ressassement et l'obsession, en un „bavardage” qui revêt l'ampleur d'une lutte tragique contre le temps et la mort, et qui tourne à la *polyscopie*; au „matraquage” d'un même événement par une salve de commentaires ou de réminiscences.

Plutôt que la **quantité**, il faudrait alors envisager la **qualité** de cette parole continuelle: peu de récits suivis comme *Pedigree*, roman autobiographique écrit à la 3<sup>ème</sup> personne sur le conseil de Gide, ou *Trois chambres à Manhattan* (1946), transposition presque directe de la rencontre avec Denyse, la seconde épouse; beaucoup de fragments: lettres où la relation à un destinataire précis induit un ton particulier, une atmosphère déjà romanesque (*Lettre à ma mère* (1974) où l'enfant mal aimé règle ses comptes affectifs; *Mémoires intimes*, pathétique série de missives à la fille disparue, suivie du „Livre de Marie-Jo”, sous-ensemble de lettres au père, poèmes, transcription de cassettes ...); journaux où – comme dans les romans – peuvent confluer le présent et le passé, mais sans autre contrainte formelle ou thématique que la répartition du texte en modules, au fil des jours.

Dans la production autobiographique de Simenon, le „journal” est la forme émergente et majoritaire: il apparaît à la suite d’un sentiment de rupture et de solitude, et d’un traumatisme particulier (l’annonce d’une maladie mortelle, mauvaise interprétation d’une radiographie), alibi ou prétexte accidentel<sup>4</sup>. L’auteur replié en Vendée évoque dans *Je me souviens* (publié en 1945) les événements publics et privés (la seconde année de son fils) vécus de décembre 1940 à juin 1941, et y entrelace la chronique de ses dix premières années: Liège d’avant la Grande Guerre, la pittoresque galerie des oncles et des tantes; il veut ainsi sauver son passé de l’oubli et le transmettre à une nouvelle génération. Cette anamnèse ancrée dans un présent analogique qui la suscite régresse dans *Quand j’étais vieux* (1970), journal de 1960–62, où Denyse, l’épouse abusive, censure l’éruption du souvenir; elle s’épanouit avec la série des *Dictées* (1975–1981), où aucune autre entreprise ne la concurrence.

Il y a eu une véritable cassure. L’idée ne me viendrait plus d’essayer de créer [...]. En tout cas, je suis bien heureux d’être guéri de cette maladie là<sup>5</sup>.

À l’obligation romanesque succède la mise en demeure de la dictée; à la médiation anxiogène de l’oeuvre objective, la douceur confortable de la confiance quotidienne sur tout et n’importe quoi, délicieuse drogue dont le causeur ne refuse pas le joug:

Cette dictée matinale m’a manqué. Non pas que j’attache de l’importance à ce que je raconte, mais parce que c’est comme un lien entre moi et les hommes<sup>6</sup>.

La liberté de parole, la licence des associations refusent explicitement tout enchaînement narratif, au nom d’une vérité de l’instant et de l’impression mémorielle:

Le soir, je me suis demandé pourquoi, au lieu de parler sans cesse de moi, d’éplucher mes moindres réactions, d’analyser mes états d’âme (!) je n’avais pas tout bonnement raconté ma vie telle qu’elle s’est déroulée.

Cela aurait constitué des mémoires. Le ton aurait pu être alerte et truculent.

Mais j'aurais cédé à la facilité. Ce n'est pas ce que j'ai vécu qui m'intéresse aujourd'hui. Ce ne sont pas les gens que j'ai rencontrés et dont je ne parle pas d'ailleurs<sup>7</sup>.

Les dictées adaptent (avec originalité) un genre que Simenon maîtrise en virtuose: l'interview; le dialogue cède la place au monologue en présence d'un appareil enregistreur docile, le message se stocke et s'élabore sous le contrôle absolu du diseur-auteur (prise directe au magnétophone; transcription par une secrétaire; correction qui élimine les scories de l'oralité, mais préserve sa platitude). Les propos de „café du commerce”, banalités à fleur d'événement, commentaires superficiels de l'actualité, les confidences plus intimes, accueillent les émanations du passé, au hasard des réminiscences (mais sans le systématisme antichronologique de Malraux ou de Claude Mauriac): les souvenirs remontent comme des bulles à la surface d'un étang, à travers une épaisseur glauque de radotage, de monologue intérieur et de loquacité solitaire.

Projet paradoxal: d'un côté s'effacer, remplacer le créateur-phénomène, le **recordman** aux deux cents romans et aux dix mille femmes, par „un homme comme un autre”, frère des petits, des humiliés et des offensés, des gens de peu qui restent dans le rang; de l'autre, occuper sans scrupule – à la Montaigne – l'espace textuel. Les „essais” simenoniens imposent au tumultueux régiment des faits (présents et passés) l'autorité d'un chef ou d'un meneur de jeu qui dit **leur** (et **sa**) vérité, et les sature de justifications et d'explications.

Le silence racinien reste une énigme; le renoncement de Simenon à la création romanesque est source inépuisable d'exégèses et de méditations. Ainsi la *captatio benevolentiae* – puissant mobile de toute entreprise autobiographique – joue sur deux tableaux: la fraternité et l'ascendance, stratégies complémentaires d'accréditation.

## Tensions

Simenon semble combler son biographe futur de matériaux surabondants: il lui ouvre ses archives (léguées en partie à l'Université

de Liège); il lui accorde des facilités, proclame sa neutralité et sa non-intervention; il semble, par son propre exemple, inviter l'enquêteur à „repousser les limites traditionnelles de la retenue, du secret et de la pudeur”<sup>8</sup>. Mais ne tend-il pas les bras pour étouffer son éventuel juge? En fait la pléthore et le harcèlement textuel cachent, pour le biographe avisé, une double tactique: l'emphase envoûtante qui souligne certains motifs, rationalise les faits, et tend à mettre le lecteur sous influence; le silence (inaperçu d'abord) sur des événements ou des comportements qu'un regard moins indulgent se plaira à souligner; mensonges par fabulation ou omission, diront les plus sévères.

Cette ambivalence – périlleuse facilité, indigente abondance – Simenon en prend une conscience au moins partielle et intermittente: grand lecteur de biographies (plus que des oeuvres), il conteste la pertinence de la démarche biographique; complaisant à la curiosité des lecteurs, il mesure les risques d'incompréhension: „Une phrase mal interprétée, une question ambiguë, suffisent à créer des centaines d'ennemis, sans compter les haussements d'épaules”<sup>9</sup>. La hantise, la peur, voire la dénégation du regard biographique percent sous l'amabilité envers les médias:

T... me fait observer que ceux qui écrivent ainsi sur moi m'ont enlevé peau par peau afin de découvrir ma vraie personnalité. Ils me regardent vivre comme à travers une glace sans tain.

C'est probablement vrai. Serait-il impossible à un homme de se connaître lui-même? Je commence à le croire. Ce que je refuse, c'est qu'on me change l'idée très simple, très modeste, que j'ai de moi-même.

J'en ai besoin<sup>10</sup>.

Déjà sceptique sur l'introspection, il récuse, a fortiori, les observateurs extérieurs aveuglés par „le phénomène”, „une vie tumultueuse et brillante”<sup>11</sup>, qui n'atteignent pas les eaux profondes du tempérament, la couleur et la saveur de la vie intime: „Il y a certaines vérités crues, certains rouages secrets auxquels il vaut mieux ne pas toucher si l'on veut garder sa santé physique et morale”<sup>12</sup>.

Simenon sent bien que ses biographes et lui-même se situent sur un champ de bataille culturel où les messages s'entrecroisent, se brouillent, et où la victoire reviendra à qui saura manipuler ou réguler un flux cohérent d'informations; il nourrit son propre mythe, au sens sociologique du terme, pour envelopper son mystère qui joint l'exception, la démesure, le tragique à la banalité et à la grisaille. Cette maîtrise des signes et des images, cet équilibre oxymorique, le biographe les lui conteste, qui lutte, lui aussi, pour la suprématie et la reconnaissance d'une **image** (lancée, dans le cas d'Assouline, à grand renfort de publicité et d'occupation médiatique). Il s'agit moins d'un dialogue biaisé et inégal entre les prédateurs et leur proie, entre les réducteurs de personnalité et leur „sujet” transformé en objet, que d'un polylogue où le public et l'esprit du temps entrent en tiers multiples.

Chacun, dans ce **challenge** ou cette lice, veut imposer ses schèmes d'explication et d'organisation des faits, sa vérité. Le sujet veut un biographe **autorisé**, docile à ses aveux, séduit et fasciné<sup>13</sup>; quand le récit ne correspond pas à ses vœux, il proteste<sup>14</sup>. De son côté le biographe, devant cette masse documentaire, hésite entre la fascination et la répulsion, et finit par mettre en oeuvre une stratégie du soupçon: critique interne et externe, d'abord (vraisemblance et cohérence; recoupement avec d'autres témoignages). La tactique du mémorialiste impénitent et perpétuel se retourne alors contre lui: les versions diverses qu'il donne d'un même événement au cours du temps se contredisent<sup>15</sup>: le menteur ou le conteur – tel Epiménide le Crétois – introduit dans la connaissance un principe d'incertitude libérateur. La parole souveraine du moi qui s'affiche, se trouve infériorisée au rang de source dont le privilège ne va pas de soi. La logique de l'identification empathique et de la focalisation interne conduirait le biographe à calquer sa propre narration sur celle de son sujet (par un simple changement de personne grammaticale, du **je** au **il**; et, au mieux, par la rédaction de „mémoires imaginaires” qui accomplissent et perfectionnent la plongée mémorielle de l'autobiographe). Les exigences de l'objectivité conduisent à des allusions cursives parfois contestataires, à des citations parcimonieuses

en voix „off”, voire à des reconstructions qui ne dépendent pas de l'information autobiographique.

Quand on examine l'attitude et la position de Pierre Assouline dans sa récente (et fluviale) biographie de Simenon, on y trouve, dès l'avant-propos, une réaction de défense contre une certaine mythomanie qui va jusqu'à l'„autointoxication” et se plaît à „un genre hybride, une manière de fiction autobiographique”:

Georges Simenon a parfaitement réussi à contrôler l'interprétation de son passé [...]. Ainsi a-t-il pu demeurer, durant sa longue vie d'homme public, la principale source d'information sur lui-même. Jusqu'à une période récente, pour sa biographie, on s'en remettait largement à son autobiographie [...]. Sa parole a été si envahissante qu'elle en est devenue tétanisante.

Devant cette muraille de mots s'impose d'abord un „devoir d'irrespect”; on doit „préférer par principe aux reconstructions autobiographiques les interviews accordées en son temps par l'auteur, véritables instantanés”, et la correspondance (on choisira ainsi des modules élémentaires, plutôt qu'une maison „clefs en mains”). Mais surtout le biographe, après avoir déblayé le terrain, devra éviter de s'en tenir à cette phase négative et d'opérer un sécuritaire et paresseux repli sur une factualité sans herméneutique, „une simple mosaïque de faits et gestes”: „la réalité importe moins que la vérité”<sup>16</sup>; l'interprète entend brosser un portrait original et persuasif qui fasse oublier le **self-portrait** de Simenon.

D'où un jugement sévère et discriminatoire du biographe sur les oeuvres autobiographiques<sup>17</sup>; d'où des choix quantitatifs et qualitatifs radicalement différents de ceux que le sujet veut imposer: les dictées éclairent une vie au jour le jour à Lausanne? Assouline ne s'attarde pas aux menus plaisirs d'un retraité de l'écriture romanesque. Le culte de Marie-Jo se déploie sans pudeur? A cette logorrhée confidentielle répond la discrétion. Simenon étale sa sexualité compulsive, ses conflits avec sa mère, sa „simplicité” qui préserve le secret d'une créativité dont il parle peu? Son biographe déjoue les arguments des plaidoyers, les sophismes de justification, et accentue les faits que l'autobiographie voudrait submerger: l'antisémitisme initial, la malheureuse intervention dans l'affaire Stavisky, les compromissions de l'occupation, les raisons

politiques de l'émigration aux Etats-Unis, l'âpreté au gain, le désir d'honorabilité et de reconnaissance littéraire frustré, le ton affectueux de la correspondance privée avec la mère. Les ombres et les lumières, les pleins et les déliés ne sont plus les mêmes; à l'image de l'homme fort, conquérant, succède celle d'une inquiétude agitée, d'une intériorité dramatisée qui se déverse et s'exprime dans l'oeuvre (plus que dans la vie ou les mémoires), „sous le signe de l'excès”<sup>18</sup>.

L'autobiographe aspire à une vérité de raison qui s'adosse à une conviction subjective: la logique d'une vie, l'intuition d'une liberté interne qui s'investit dans une action. Dans l'approfondissement pensif du souvenir qui va du centre (le moi) à la périphérie (les oeuvres), il ressaisit et réordonne les jours disparus. Sa mémoire narcissique ajoute, retranche, remodèle; magique puissance de „contemporanéisation”, elle instaure une circulation fluide entre le présent et le passé. Mais son tableau et son récit s'agencent en exhibition pour la postérité: esthétisation intéressée, parade qui tend la sébile à l'affection et à la reconnaissance posthumes.

Le biographe tend vers une vérité de fait, historique, fondée sur des documents fiables. Il va de l'analyse à la synthèse, du concept (hypothétique) à la vérification, de la périphérie au centre, des effets aux causes. Voyeur et *paparazzo*, il ne saurait accéder à la conscience des motifs inefficaces, aux hésitations ou aux subtilités de la délibération; il privilégie des forces plus mécaniques et biologiques: les mobiles, les **résidus** auxquels Pareto réduit les idéologies; il découpe une existence en périodes plus discontinues, fondées sur les modalités et les interactions diverses, au cours d'une vie, des mêmes mobiles (qui constituent, en fin de compte, le noyau d'une personnalité, la permanence au-delà des différences).

„Après enquête, la réalité est tout autre. Et tellement plus simennonnienne...”<sup>19</sup>: le biographe refuse le **diktat** des sources „autorisées” et la passivité mimétique, au nom d'une hypothèse qu'il sacralise en Idée (transcendante aux faits, une fois installée, comme celle que Simenon entendait préserver pour son confort intellectuel); sa dissection-digestion des informations autobiographiques ressemble à la **relève** hégélienne (*Aufhebung*).

Mais c'est un idéal régulateur; il semble impossible de réconcilier et de capitaliser deux types de vérités qui ont chacune leurs traits épistémologiques et esthétiques propres, deux types de textes avec leurs effets si divergents: „le biographe ne fera jamais que traduire la réalité qu'il a cru appréhender, à l'issue d'un incroyable puzzle qui vaut ce que vaut une reconstruction”<sup>20</sup>. Seules l'harmonie massive et la puissance persuasive du mythe imposent à un être une essence synthétique, en sacrifiant ses contradictions existentielles.

Par rapport à l'histoire générale, écrit Schopenhauer, „la vie de l'individu possède seule de l'unité, de la liaison et une signification véritable”, parce qu'elle est, immédiatement, le vouloir objectivé et amené à se connaître lui-même. Mais „il est difficile de démêler l'action des motifs, compliquée sans cesse par l'intervention du hasard et dissimulée sous des intentions secrètes”<sup>21</sup>. Point de vue encore optimiste, de la part du grand pessimiste: en ce monde sublunaire, condamné au devenir et à la relativité, où le présent remanie sans cesse le passé, biographie et autobiographie semblent promises à graviter sur des orbites parallèles, sans se rejoindre jamais, autour de l'individualité, dense noyau de mystère.

## Notes

<sup>1</sup> H. Troyat, *La Femme de David*, Flammarion, 1990, p. 9, „Avant-Propos”.

<sup>2</sup> Une dizaine de biographies parues depuis 1980, et, tout dernièrement: P. Assouline, *Simenon*, Julliard, 1992; P. Boutry, *Les 300 vies de Simenon*, C. Martin du Gard, 1990; S. Eskin, *Simenon. Une biographie*, Presses de la Cité, 1990, trad. de l'américain; P. Marnham, *The Man who wasn't Maigret. A portrait of Georges Simenon*, Bloomsbury, Londres, 1992.

<sup>3</sup> *Mémoires intimes*, Presses de la Cité, 1981, p. 9.

<sup>4</sup> Voir sur cet épisode Assouline, *op. cit.*, p. 297 sq: du passage à un nouveau type d'écriture, le biographe (p. 300-301) donne une explication politique et esthétique.

<sup>5</sup> *Un homme comme un autre*, Presses de la Cité, 1975, p. 245.

<sup>6</sup> *Des traces de pas*, Presses de la Cité, 1975, p. 58.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 244.

<sup>8</sup> Assouline, *op. cit.*, p. 14.

<sup>9</sup> *Des traces de pas*, p. 54.

<sup>10</sup> *Un homme comme un autre*, p. 311.

<sup>11</sup> *Un homme comme un autre*, p. 239; *Des traces de pas*, p. 77.

<sup>12</sup> *Un homme comme un autre*, p. 85.

<sup>13</sup> Sur cette caution en échange d'une „mise sous influence”, voir Assouline, *op. cit.*, p. 474–475 (sur un projet avec le journaliste Christian Guy), et p. 636 (sur les *Mémoires intimes* conçus comme une réponse à d'éventuelles biographies hostiles).

<sup>14</sup> Simenon menace les Presses de la Cité de ne pas renouveler le contrat qui le lie à elles si la maison publie la biographie de Fenton Bresler, *L'énigme Simenon* (qui paraît chez Balland en 1985). Marc Simenon proteste contre le livre d'Assouline, avec ses „fausses notes”, ses „contre-vérités”. Il cite Boule (la fidèle servante du maître): „C'est plein de mensonges” (lettre à Paul Delbouille, 6 octobre 1992, lue au Colloque „Simenon et la biographie”, Université de Liège, 22 octobre 1992).

<sup>15</sup> Voir Assouline, *op. cit.*, p. 44–47, sur l'interview de Foch; p. 37–39, sur l'entrée en journalisme. *Un homme comme un autre* (1975) discrédite les contradictions de *Quand j'étais vieux* (1970)...

<sup>16</sup> Assouline, *op. cit.*, p. 11–13.

<sup>17</sup> Assouline, *op. cit.*, p. 608–644, sur les *Dictées* et les *Mémoires intimes*.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 11 et p. 522 (sur la maison d'Epalinges conçue „sous le signe de l'excès”).

<sup>19</sup> Assouline, *op. cit.*, p. 297.

<sup>20</sup> Assouline, *op. cit.*, p. 15.

<sup>21</sup> *Le Monde comme volonté et représentation*, PUF, 1943, t. III, p. 254 et 252, „De l'histoire”.