

Un Simenon moderne?

Sur l'incipit de *Les Trois Crimes de mes amis*

Laurent DEMOULIN

Université de Liège

DÉBUT FRACASSANT

Soit l'incipit suivant :

Personne ne s'aperçut de ce qui se passait. Personne ne se douta que c'était un drame qui se jouait dans la salle d'attente de la petite gare où six voyageurs seulement attendaient, l'air morne, dans une odeur de café, de bière et de limonade.

Il était cinq heures de l'après-midi et la nuit tombait¹.

Les lectrices et les lecteurs de *Traces* auront reconnu ces trois phrases, qui ouvrent le *Pendu de Saint-Pholien*, l'un des premiers *Maigret*. Un tel incipit ne brille sans doute pas par sa poésie : il peut même sembler assez plat². Cependant, il est d'une redoutable efficacité. Il permet en effet de résoudre à peu de frais les problèmes que pose à chaque écrivaine et à chaque écrivain la mise en route d'un roman. Et, en un sens, tout en étant conventionnel, il présente une paradoxale originalité au sein de la convention même.

De quelle façon? La plus antique tradition oppose, selon les expressions issues de *l'Art poétique* d'Horace, les incipit *in medias res*, comme à l'orée de *l'Illiade*, épopée qui s'ouvre alors que la guerre de Troie dure déjà depuis dix ans, aux incipit *ab ovo*, qui remontent à la cause première (en l'occurrence, pour la légende homérique, à l'œuf de Lédà d'où est sortie la belle Hélène pour laquelle se sont entretués Troyens et Achéens). Qu'en est-il du *Pendu de Saint-Pholien*?

1. SIMENON, Georges, *Le Pendu de Saint-Pholien*, dans *Tout Simenon 16*, Paris, Omnibus, (2003), p. 107.

2. Il ne l'est peut-être pas tant que cela sur le plan formel. Nous pourrions souligner ici l'assonance en [s] de la première phrase et l'anaphore de « Personne » reliant celle-ci et la suivante de manière à lancer le texte.

A priori, il s'agit du premier cas de figure : non seulement, Simenon ne nous raconte pas la naissance du protagoniste de l'action, mais surtout l'enquête, comme le veut le genre du roman à énigme, amènera le commissaire Maigret à remonter le temps pour découvrir un drame antérieur à celui qui ouvre le roman. Lectrices et lecteurs sont donc d'emblée immergé-e-s en un temps fort du récit sans souci apparent de la chronologie.

Cependant, la toute première phrase — la « phrase-seuil³ », selon l'expression d'Aragon — tout en étant très mystérieuse, postule qu'il se passe enfin quelque chose. Un événement, encore inaperçu, a eu lieu qui, par son caractère nécessairement exceptionnel, a brisé la morne succession des heures. Ainsi, le *continuum* monotone du Temps se trouve brisé : nous semblons donc être bel et bien face à un vrai commencement. Nous comprendrons seulement par la suite que cet événement prétendument inaugural en appelle en fait à une antériorité. Tant que nous en restons à cette phrase-seuil, nous pouvons croire que l'action nous est décrite *ab ovo*, tout en ressentant l'urgence d'un début *in medias res*.

Bien entendu, aucun lecteur et aucune lectrice ne s'arrête ainsi sur cette première phrase, figée ici pour les besoins de l'analyse. Aussi l'espèce de malaise que peut parfois provoquer l'entrée dans la fiction n'a-t-il pas eu le temps d'être ressenti, c'est-à-dire que le caractère arbitraire et factice de tout récit inventé est d'emblée refoulé grâce au mariage des débuts *in medias res* et *ab ovo*. Simenon résout ainsi à bon compte ce que Gracq considérait comme une sorte de problème au carré :

Le début d'un ouvrage de fiction n'a peut-être au fond d'autre objectif vrai que de créer de l'irréductible, un point d'ancrage fixe, une donnée résistante, que l'esprit ne puisse plus désormais ébranler. Car il y a un problème des problèmes de la fiction qui se pose préalablement à tous les autres, qu'on laisse entre parenthèses, et qui n'est autre que celui du point d'appui d'Archimède : sur quoi se fonder pour quitter le cercle de l'évasif, du substituable et du fluctuant⁴ ?

La réponse, pour Gracq, consiste à produire un autre monde, celui du livre, qui obéit à sa propre cohérence. D'où la difficulté propre aux incipit : comment faire surgir tout un univers cohérent entre la majuscule initiale et le premier point ? Une deuxième phrase semble nécessaire à cet effet, ce que souligne Gracq en répondant, au passage, à Valéry, ainsi qu'à son ami Breton, par l'évocation de la fameuse marquise fictionnelle brocardée dans le premier *Manifeste du surréalisme* :

3. ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, Skira, coll. Les sentiers de la création, réédition Flammarion, coll. Champs, (1969), p. 73.

4. GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, (1980), p. 109-110.

Et pourquoi pas, en définitive « La marquise sortit à cinq heures »? [...] Car, dès la seconde phrase, la marquise cède déjà du terrain au souci de coordination et de cohérence du roman — une vie de relation, à l'intérieur du récit, commence à s'éveiller et à se substituer à l'assertion péremptoire que la première a abattue comme un poing sur la table⁵.

Un « poing sur la table » : l'expression semble convenir pour désigner l'accroche du *Pendu de Saint-Pholien*, qui frappe en effet lecteurs et lectrices, même si c'est sans douleur. Car elle frappe tellement vite que le coup se laisse à peine ressentir. Celui-ci ne se mesure que par son principal effet : lecteurs et lectrices sont d'emblée happé·e·s par le récit et tournent la page sans s'attarder sur la composition du texte, que la banalité des phrases a fait passer inaperçue.

En nous appuyant un instant sur la théorie, désormais classique, de Raphaël Baroni, qui, dans la foulée de Todorov, relève trois principales « fonctions thymiques » (c'est-à-dire trois émotions de lecture), la surprise, le suspense et la curiosité, nous pouvons penser que Simenon éveille et attise d'emblée à merveille ici la curiosité du lecteur, qui, selon le poéticien, incite celui-ci à se pencher sur le passé de l'histoire narrée et à émettre à son sujet un *diagnostic* (alors que le suspense consiste pour le lecteur à produire un *pronostic* sur l'action à venir⁶). Cependant l'incipit du *Pendu de Saint-Pholien* présente à cet égard deux particularités : d'abord, même si le récit est au passé, c'est sur son présent, qu'étrangement se porte le diagnostic : « Que se passe-t-il donc dans cette gare ? » est en effet la question que nous nous posons. Ensuite, la première phrase est à la fois très claire et tout à fait énigmatique : Simenon est extrêmement économe quant à la diffusion de l'information narrative. Celle-ci se résume aux mots creux « ce qui se passait » puis au substantif « drame », très chargé sémantiquement au contraire, mais utilisé de façon presque abstraite. Le narrateur nous avertit de l'existence d'un grave événement sans rien nous en dire, sinon que personne ne l'a remarqué, à part lui, qui nous en informe. Le mystère est total : nous ne savons pas de quel type d'incident il s'agit et aucune réponse aux questions traditionnelles « qui ? où ? quand ? » ne nous est livrée. La curiosité est donc éveillée non par un début de récit mais seulement par l'affirmation de son existence en tant que telle⁷.

5. *Ibid.*, p. 115-116.

6. Le poéticien explique : « [...] dans le cas du *suspense*, c'est au niveau du développement futur de la "fabula" que l'interprète produit des pronostics, alors que dans le cas de la *curiosité* [...] l'interrogation porte sur la cohérence de la situation narrative décrite » (BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. Poétique, (2007, p. 99).

7. D'autres exemples de ce type d'accroches où l'événement est affirmé pour lui-même sans que rien ne soit révélé à son sujet se rencontrent dans l'œuvre de Simenon. Ainsi : « Ce fut brutal, instantané. » (SIMENON, Georges, *Les Complices*, dans *Pedigree et autres romans*, édition établie par Jacques Dubois et Benoît Denis, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, [2009], p. 111) Ainsi : « Il s'attendait depuis si longtemps à une catastrophe – et à une catastrophe sur-

Dans son ouvrage, Raphaël Baroni explique en outre que l'émotion suscitée par le suspense est plus intense que celle produite par la curiosité, car celle-ci implique une forme d'analyse spontanée du récit (à travers, notamment, le relevé des omissions du narrateur), alors que, pris-e-s par celui-là, les lecteurs et les lectrices sont amené-e-s à faire corps avec le héros. Aussi le suspense n'est-il vraiment efficace que si nous avons eu le temps de nous identifier au personnage principal : pour s'intéresser au sort futur de ce dernier, mieux vaut s'être attaché-e à lui, alors qu'il n'est pas besoin d'être touché-e par quiconque pour avoir envie de comprendre une situation énigmatique. C'est pourquoi le plus classique et le plus infaillible des procédés consiste à accrocher le lecteur et la lectrice par la curiosité, puis, chemin faisant, à donner des informations sur le protagoniste, de manière à produire un phénomène d'identification, qui rend ensuite le suspense irrésistible. C'est cette recette que suit ici à lettre Simenon — même si aucun trou dans l'espace-temps ne lui a permis de lire l'ouvrage de Baroni, paru presque vingt ans après sa mort !

LE RETOUR DU PENDU

L'incipit du *Pendu de Saint-Pholien* n'est donc pas vraiment novateur : il applique, avec une sorte de densité qui le rend exemplaire et paradoxalement original, des procédés par ailleurs bien connus. Rien en lui, en tout cas, qui mériterait le qualificatif de « moderne ».

Or, l'on sait que, pour écrire cette enquête de Maigret, Simenon a puisé dans ses souvenirs en s'inspirant d'une anecdote à laquelle il a été quelque peu mêlé durant sa jeunesse liégeoise : le suicide d'un certain Joseph Kleine. Michel Lemoine raconte les détails de ce fait divers dans *Liège couleur Simenon* :

Cet artiste peintre de 24 ans [...] s'est [...] suicidé en se pendant à la poignée droite du portail de l'église [Saint-Pholien] pendant la nuit du 1^{er} au 2 mars 1922 [...]. Kleine faisait partie [d'un] groupe informel d'artistes peintres [...] auquel s'était agrégé des étudiants, des intellectuels et des musiciens. Simenon a fréquenté par intermittence ce groupe qui s'est appelé Le Cénacle, puis l'Aspic, avant d'adopter le nom de la Caque, ce groupe se réunissant [...] dans un local minuscule de la rue de Houpe, impasse étroite s'ouvrant [...] derrière l'église Saint-Pholien, où ils étaient serrés comme harengs en caque⁸.

Or, l'écrivain reviendra à plusieurs reprises sur cet événement dans ses écrits : dans la dictée *Un homme comme un autre*, mais aussi et surtout dans un roman dur intitulé *Les Trois Crimes de mes amis*, dont il va être à présent ques-

venant précisément à un moment comme celui-là – qu'il fut sans terreur et pour ainsi dire sans surprise » (SIMENON, Georges, *Une vie comme neuve*, dans *Tout Simenon 5*, Paris, Omnibus, [2002], p. 43).

8. LEMOINE, Michel, *Liège couleur Simenon*, tome 2, Liège, Éditions du Céfal / Centre d'Études Georges Simenon, (2002), p. 250-251.

tion. Ce roman, qui s'avère être le premier livre ouvertement autobiographique de l'auteur de *Pedigree*, s'ouvre en effet de façon particulière. Lisez (ou relisez) plutôt :

C'est déroutant ! Tout à l'heure, que dis-je, il y a un instant encore, en écrivant mon titre, j'étais persuadé que j'allais commencer mon récit comme on commence un roman et que la seule différence consisterait dans la véracité.

Or, voilà que je découvre soudain ce qui fait l'artifice du roman, ce qui fait qu'il ne peut jamais être une image de la vie : un roman a un commencement et une fin⁹ !

Puis après avoir évoqué en deux paragraphes les trois affaires en question et leurs possibles commencements, Simenon avoue encore plus clairement son désarroi :

Pourquoi ? Comment ? Par où commencer, puisqu'il n'y a pas de commencement ni, entre trois crimes, entre cinq ou six morts, entre une poignée de vivants, d'autre lien, à travers les années et à travers l'espace, que moi-même¹⁰ ?

Ces trois questions explicites, « Pourquoi ? », « Comment ? », « Par où commencer ? », posées là où on attendrait plutôt des affirmations, nous rappellent vaguement le célèbre incipit de *Jacques le fataliste*, voire celui de *L'Innommable* (« Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant¹¹ ? ») et peut-être, de façon plus directe, celui de la nouvelle « Bateau sur l'eau » (« Qu'est-ce qu'elle aurait écrit si elle avait dû écrire son histoire ? Le problème était de savoir où commencer. Où commence une histoire¹² ? ») Or, il ne nous arrive pas souvent de comparer spontanément Simenon à Diderot, à Beckett ou à Tabucchi : nous avons affaire là avec un incipit moins conventionnel et moins efficace que celui de *Pendu de Saint-Pholien*. Serions-nous là en présence d'un Simenon moderne ?

Benoît Denis, dans la notice qu'il consacre à ce roman dans l'édition de *La Pléiade*, souligne en tout cas l'originalité, au sein du corpus simenonien, de pareille mise en train :

Les théories actuelles du récit rendent sans doute assez banales ces réflexions sur le caractère arbitraire de la clôture romanesque. En 1939, André Gide les jugeait « étourdissantes », et l'on comprend pourquoi. Elles manifestent un souci « théorique » inhabituel chez Simenon qui professait une grande méfiance à l'égard de toutes les formes de retour réflexif sur sa pratique de romancier¹³.

9. SIMENON, Georges, *Les Trois Crimes de mes amis*, dans *Pedigree et autres romans*, op. cit., p. 123. C'est Simenon qui souligne la fin du passage.

10. *Ibid.*

11. BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, (1953), p. 7.

12. TABUCCHI, Antonio, « Bateau sur l'eau », dans *L'Ange noir*, cité et commenté par DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, coll. Poétique, (2003), p. 111.

13. DENIS, Benoît, « *Les Trois Crimes de mes amis*. Notice », dans SIMENON, Georges, *Pedigree et autres romans*, op. cit., p. 1508-1509.

DEL LUNGO ET LA POÉTIQUE PARTIELLE DE L'INCIPIT

Afin d'approfondir un tant soit peu mon analyse, je vais avoir recours au volume de la riche collection « Poétique » des éditions du Seuil qui est consacré à l'incipit romanesque, soit l'ouvrage ainsi intitulé d'Andrea Del Lungo, déjà apparu ici en notes. Le volume en question, dense, riche et sagace, propose de passionnantes pistes de réflexion. Cependant, l'auteur a tendance, dans la première partie de son ouvrage, à analyser les exceptions sans préciser de quelles règles elles s'écartent, et à multiplier les typologies sans les articuler entre elles. Quant à la seconde partie du livre, elle délaisse la poétique pour se pencher sur la stylistique balzacienne de l'incipit. Sans doute l'ouvrage est-il ainsi plus vivant, mais il s'en trouve moins pratique en tant qu'outil d'analyse. Je vais donc me réapproprier cet outil et tenter de le rendre plus structural (ou plus scolaire, comme on voudra) afin d'aboutir à un tableau schématique et fonctionnel. Je devrais, pour la bonne forme, préciser, sur chaque point, la manière dont se fait le partage entre ma source et mon modeste apport, ainsi que les points de désaccord entre eux, car je conserve telles quelles certaines distinctions, en transforme quelques-unes et en rejette d'autres. Mais ces précisions risqueraient d'être très vite fastidieuses et surtout de décupler la longueur de cet article en nous éloignant de Simenon. Je me contenterai donc de signaler à la hussarde les écarts et les emprunts les plus manifestes, et, plus généralement, de reconnaître ici ma dette à l'égard de l'essai de Del Lungo — tout en avouant sans ambages que je le trahis allégrement à de nombreuses reprises. Toutefois, les lectrices et les lecteurs plus soucieux de Simenon que de poétique peuvent sans dommage passer cette digression théorique : je leur donne rendez-vous quelques pages plus bas, là où je tire un résultat de celle-ci, c'est-à-dire à hauteur des deux grands tableaux faciles à repérer *infra*.

PREMIER PARADIGME

Parmi les nombreuses oppositions proposées successivement par Del Lungo, il me faut donc non seulement opérer un tri mais aussi choisir un paradigme initial, qui va conditionner l'ensemble de la description. Car, comme me l'a enseigné mon bon maître en sémiologie, Jean-Marie Klinkenberg,

[...] toute grammaire [...] se trouve toujours confrontée à des choix descriptifs multiples. Si je dois décrire la structure du jeu d'échecs, je puis considérer qu'il y a une première opposition noir vs blanc ; à cette opposition, je subordonne les oppositions tour vs fou vs cavalier. Mais si je pars d'un autre point de vue moins économique — en mettant en premier la catégorisation en

tour vs fou vs cavalier — je devrai appliquer ensuite, à l'intérieur de chaque catégorie, une opposition noir vs blanc¹⁴.

Or ma question étant celle de la modernité, il me semble que le plus utile est d'opter pour le paradigme qui ouvre l'ouvrage de Del Lungo : le poéticien oppose en effet dès son introduction les exordes réalistes du début du XIX^e siècle aux entames typiques de la modernité¹⁵. Le partage, à ses yeux, se fait en effet entre :

[...] deux formes d'entrée différentes dans la parole du texte : l'une cherche à cacher et à dissimuler l'arbitraire, l'autre à l'indiquer et à l'exposer clairement. Or, cette opposition semble se situer sur le fil d'un parcours historique évolutif, qui trace sa ligne de partage vers la fin du XIX^e siècle, au moment où la volonté dissimulatrice laisse la place à celle de la dénonciation¹⁶.

Un peu plus loin, il ajoute que cette « dénonciation est probablement un des signes les plus importants de la modernité¹⁷ ». Par commodité, et parce que la question du réalisme me paraît transversale à cette distinction, j'opposerai ici incipit classique à incipit moderne, « classique » étant étendu non pas dans le sens « renvoyant au siècle de Louis XIV », mais seulement par opposition à « moderne », ce qui fait de Balzac, par exemple, un classique selon un usage rencontré notamment chez Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* comme dans *S/Z*¹⁸.

Pour définir l'arbitraire qu'il s'agit soit de masquer soit de dénoncer, Del Lungo se réfère aux théories de Iouri Lotman qui déclarait que « l'œuvre d'art représente le modèle fini d'un monde infini¹⁹ ». En effet, le réel en général et le temps en particulier épousent la forme d'un *continuum* que tout récit découpe arbitrairement en imposant au texte un début et une fin.

Cela pourrait nous conduire à des réflexions métaphysiques : en procédant de la sorte, le récit donne du sens (à la fois de la direction et de la signification) à ce qui n'en a guère et double ainsi l'effet le plus structurant du langage humain, qui lui aussi tend à faire croire à l'omniprésence de la signification, à un ordre,

14. KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, coll. Point Essais, 1996, p. 135.

15. En procédant à ce choix liminaire, j'abandonne (à contrecœur) le tableau à double entrée qui oppose « dramatisation retardée » et « dramatisation immédiate » en croisant cette distinction avec le couple « saturation informative » versus « raréfaction informative », car s'y mêlent les incipit modernes et classiques, que le poéticien distingue par ailleurs. Notons tout de même que, selon ce tableau, l'incipit de *Les Trois Crimes de mes amis* se rangerait dans la case dévolue à l'« incipit suspensif » (DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 174).

16. *Ibid.*, p. 16.

17. *Ibid.*, p. 38

18. Del Lungo emploie d'ailleurs parfois le terme « classique » en ce sens.

19. LOTMAN, Iouri, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, (1973), p. 300, cité par DEL LUNGO, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 23.

donc à un dieu ou à une multitude de déités invraisemblables : qui ne parle pas n'a pas de divinité au-dessus de la tête. L'*infans* resté en dehors du langage ne croit à aucune transcendance et n'adhère à aucune fiction : le monde lui est tout entier immanent. Aussi le récit fictionnel, qu'il épouse la forme du mythe ou du roman, peut-il être décrit comme un langage au carré. D'où son importance pour l'*homo sapiens*. Barthes, à ce sujet, ouvrait en 1966 un de ses articles les plus techniques et les plus froids par une belle envolée :

[...] le récit commence avec l'histoire même de l'humanité; il n'y a pas, il n'y a jamais eu nulle part aucun peuple sans récit; toutes les classes, tous les groupes humains ont leurs récits, et bien souvent ces récits sont goûtés en commun par des hommes de culture différente, voire opposée : le récit se moque de la bonne et de la mauvaise littérature : international, transhistorique, transculturel, le récit est là, comme la vie²⁰.

Le remède est souvent dans le mal : c'est le langage, qui, par un retour sur lui-même, permet à l'homme de cesser de croire au dieu né des structures du langage. Et, au XX^e siècle, le récit, ce langage au carré, en se scrutant dans un miroir, en se déconstruisant, a réussi à porter le soupçon sur ses propres structures signifiantes, tuant Dieu une seconde fois. Cette espèce de contorsion libératrice s'est appelée la modernité. On voit que, de ce point de vue, malgré ses excès divers, celle-ci ne peut être réduite à un formalisme sec.

Tout cela pour dire qu'il n'est pas habituel, pour un début de récit, de s'interroger sur son propre arbitraire. Quand Aragon, dans son ouvrage *princeps* sur ses propres incipits, évoque « l'inquiétude qui s'empare nécessairement de l'écrivain devant le caractère conventionnel que semble nécessairement prendre l'amorce, l'*incipit* de tout écrit, toute phrase d'initiation à la cérémonie mentale, conte ou roman, qui va constituer le récit entrepris²¹ », il a raison en ce qui le concerne, mais il a peut-être tort de généraliser son propos à « l'écrivain » en soi. Il s'agit sans doute d'une inquiétude propre à un certain type d'écrivain : l'écrivain moderne. De même, quand Del Lungo décrit avec élégance « le rêve d'une œuvre qui soit une apparition et non une construction est lié à l'espérance utopique d'échapper au caractère inévitablement arbitraire de la création artistique²² », il confond peut-être « rêve » et « illusion bien ancrée ».

20. BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communications*, n°8, « L'analyse structurale du récit », (1966), Paris, Seuil, coll. Points, (1981), p. 7. Pour une (belle) analyse de cette (très belle) page de Barthes, voir SCHAEFFER, Jean-Marie, *Lettre à Roland Barthes*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, (2015), p. 94-113.

21. ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, op. cit., p. 71-72.

22. DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 21.

PARADIGMES DE L'INCIPIT CLASSIQUE

Revenons aux oppositions reprises ou proposées par Del Lungo. Commençons par celles qui concernent nos incipits classiques. Nous n'allons pas toutes les commenter aussi longuement que le paradigme initial. Néanmoins, j'aimerais interroger l'opposition antique *in medias res versus ab ovo*, dont le poéticien use à l'envi et à laquelle j'ai eu moi-même recours ci-dessus, car, si le temps est continu et si, par conséquent, tout début est arbitraire, les incipits *ab ovo* relèvent de la plus pure illusion. D'ailleurs, est-ce l'œuf dont est sortie Hélène qui constitue le vrai début de la guerre de Troie? Ne faut-il pas remonter à la fécondation de Lédä par Zeus transformé en cygne? Ou à la naissance de Pâris? Ou à celle d'Achille? Au mariage des parents de celui-ci, Thétis et Pélée, au cours duquel la Discorde offre une fameuse pomme à « la plus belle²³ »? Ou simplement au départ des Achéens vers Troie? À leur débarquement en Troade? À la première bataille? Au premier guerrier tué? Le point de départ naturel s'avère impossible à fixer. Il s'ensuit que l'opposition antique ne peut être considérée comme scientifique.

Pourtant, il me semble difficile de s'en passer. Cette dichotomie, sans être claire, est fonctionnelle et « intuitive » (dans le sens où l'on emploie aujourd'hui cet adjectif au sujet d'un programme informatique). Tout le monde voit ce qu'Horace voulait dire : entamer son récit par la naissance d'une héroïne ou au milieu d'une guerre qui dure déjà depuis dix ans, ce n'est pas pareil. Il faut considérer à nouveau qu'il s'agit d'un *continuum* entre plusieurs possibilités, comme le note d'ailleurs Del Lungo²⁴, et non d'une différence absolue : les débuts *ab ovo* reposent sur des thèmes susceptibles de donner plus facilement aux lectrices et aux lecteurs la sensation d'un début naturel, même s'il s'agit d'un mythe. Les incipit *in medias res* se passent de cet alibi, ce qui n'est possible, justement, que parce que le caractère arbitraire de tout début est systématiquement refoulé, ou ignoré dans l'innocence. Un incipit *in medias res* peut ainsi paraître proche de l'attaque moderne, mais, loin de dénoncer l'arbitraire, il repose sur lui.

Voilà pour la dichotomie antique. Del Lungo distingue également les débuts narratifs, descriptifs et commentatifs²⁵.

Trois remarques à ce sujet : il m'a semblé d'abord que ces trois types faisaient partie des incipits classiques (et non des modernes). Ensuite, j'ai cru bon de considérer que les incipits *ab ovo* et *in medias res* étaient deux modes de débuts narratifs. C'est pourquoi ce que Del Lungo envisage comme des *topoi* de débuts narratifs prétendument naturels (arrivée et départ, découverte et attente, réveil,

23. C'est par le récit de ce mariage que Jean-Pierre Vernant entamait sa merveilleuse version du récit de la guerre de Troie. Voir VERNANT, Jean-Pierre, *L'Univers, les Dieux, les hommes. Vernant raconte les mythes*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XX^e siècle, (1999), p. 94-99.

24. DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 113.

25. *Ibid.*, p. 83.

rencontre, naissance²⁶) m'ont paru être autant de formes plus ou moins radicales d'incipits *ab ovo*. Enfin, il faut à nouveau souligner ici que ces distinctions ne sont nullement absolues : il s'agit, une fois encore, de *continuum*. Il existe en effet des intermédiaires entre chaque case, notamment entre la description et la narration, telle que la « description homérique » (on en revient toujours à Homère), procédé mixte défini comme suit par Philippe Hamon :

[description] où les données simultanées du réel ou les éléments accumulés d'une nomenclature passent, sur la scène du texte, par un mouvement de personnage qui les prend en charge dans la successivité « naturelle » d'un ordonnancement motivé. Cela consiste par exemple en ce que, au lieu de passer directement en revue les différentes pièces de l'armement d'un guerrier, l'auteur nous présente ce guerrier s'habillant pour partir au combat et revêtant, successivement, les différentes pièces de son armement, conformément à l'ordre « naturel » de n'importe quel programme d'habillement (le baudrier, par exemple, viendra après la cuirasse)²⁷.

Distinction suivante : Del Lungo estime que les incipits renvoient parfois au monde fictionnel, parfois à l'univers réel : il m'a semblé qu'il s'agissait de sous-catégories qui concernaient à la fois les débuts commentatifs et les débuts descriptifs.

Enfin, le poéticien considère que les incipits qu'il nomme « thématiques » peuvent revêtir trois aspects : *directs*, lorsqu'ils « présente[nt] d'emblée un ou plusieurs thèmes essentiels du roman²⁸ » ; *indirects*, « quand la relation est moins évidente et que la pertinence thématique du commencement se découvre *a posteriori*, pendant la lecture²⁹ », c'est-à-dire qu'il s'agit d'une métaphore (ou, ajouterais-je, d'une métonymie) ; *non-pertinents*, lorsqu'ils « se situe[nt] en marge ou à l'écart des réseaux sémantiques du texte, ou encore lorsqu'il[s] ouvre[nt] des fausses pistes³⁰ ». Ces trois liens qui se tissent entre les phrases-seuils et le contenu général du texte peuvent, à mon avis, se rencontrer dans toutes les types d'incipits classiques (narratif, commentatif, descriptif) : je les ai donc placés en ordonnée. Mais ils ne valent pas pour les incipits modernes, à moins de penser que ceux-ci sont tous non pertinents.

PARADIGMES DE L'INCIPIT MODERNE

D'après Del Lungo, la plupart des incipits modernes semblent être ironiques, comme celui de *Jacques le fataliste* de Diderot ou de *Si par une nuit d'hiver un*

26. *Ibid.*, p. 84-94

27. HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, coll. Hachette Supérieur, (1993), p. 26.

28. DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*, p. 161.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

voyageur de Calvino. Or, en ce qui concerne *Les Trois crimes de mes amis*, il est difficile de relever la moindre trace d'ironie : Simenon se contente de nous faire part de son désarroi. D'autres procédés que le recours à l'ironie doivent donc être envisagés : l'expression de la difficulté, le renvoi autotélique au processus d'écriture (comme chez Benabou³¹) et ce que Del Lungo appelle joliment les incipit « *in media verba*³² », soit les procédés, récurrents chez Nathalie Sarraute, Claude Simon et le Sollers de la période *Tel Quel*, qui consistent à indiquer au lecteur qu'il prend en marche le train d'une pensée continue, déjà entamée avant la première phrase (Simon et Sollers, à l'instar de Joyce, commençant par exemple à l'occasion leur roman par une lettre minuscule). Enfin, j'ai laissé une place dans mon tableau pour les incipits oulipiens qui veillent, selon Del Lungo, à « escamoter l'arbitraire de l'*inventio*, par un choix qui se révèle en réalité encore plus arbitraire, vu son caractère ludique³³ ». Il m'a semblé naturel de ranger les membres de l'Oulipo parmi les modernes, même s'il s'agit, *a priori*, comme l'indique le verbe « escamoter », de cacher l'arbitraire et non de le dénoncer. Mais des romans tels que *La Disparition* de Perec ne masquent l'arbitraire qu'en l'exhibant — ce qui peut être considéré comme une forme de dénonciation douce, non polémique, non partisane, ludique, en effet, et somme toute assez ironique, elle aussi. Cependant, il faut imaginer ici une contrainte formelle très visible, qui puisse se ressentir dès les premiers mots (par exemple au moyen d'un lipogramme en « e ») — sans quoi ces cas échapperaient, tout simplement, à notre problématique.

PREMIER TABLEAU

Toutes ces distinctions aboutissent à un premier double tableau. Chaque case obtenue y est remplie par des exemples de mon crû, tous basés sur l'hypothèse d'un roman qui conterait une lutte impitoyable entre deux guerriers. Un deuxième double tableau, similaire dans ses divisions, donne cette fois comme exemple des titres de romans de Simenon. Pour chaque case, je n'ai cité qu'un seul roman, choisi pour son caractère exemplaire.

31. *Ibid.*, p. 121.

32. *Ibid.*, p. 123.

33. *Ibid.*, p. 140.

Incipits « classiques » cherchant à masquer l'arbitraire						
	Descriptif		Commentatif		Narratif	
	sur le monde fictif	sur le monde réel	sur le monde fictif	sur le monde réel	<i>Ab ovo</i>	<i>In medias res</i>
Direct	Lieu fictif du combat	Lieu réel du combat	Psychologie particulière d'un des combattants	Psychologie générale des combattants	Naissance ou mort, arrivée et départ, rencontre, découverte et attente, réveil d'un combattant	Cœur du combat
Indirect	Arme fictive symbolisant le combat	Arme réelle symbolisant le combat	Psychologie de la monture d'un des combattants	Psychologie des animaux guerriers	Naissance... d'un animal guerrier	Discussion préfigurant le combat à venir
Non pertinent	Lieu paisible fictif	Lieu paisible réel	Psychologie particulière d'un personnage paisible	Psychologie générale des hommes paisibles	Naissance... d'un personnage paisible	Combat entre personnages secondaires

Incipits « modernes » dénonçant l'arbitraire				
Exprimant la difficulté de débiter	<i>In media verba</i>	Ironique	Autotélique	Exagérant l'arbitraire
« Quand a commencé le combat ? Au premier regard ? Au premier cri ? Au premier coup ? Ou encore bien avant, le jour de la naissance du plus vieux des combattants ? »	« ... non, c'est seulement par la suite qu'il a ressenti le choc, l'arme pénétrant sa chair, le sang coulant hors de la plaie... »	« Pourquoi allaient-ils se battre ? Sans raison, comme toujours. À quoi ressemblaient les combattants ? Vous le savez : à des hommes prêts à se battre ! »	« Par le mot "par" s'ouvre le récit de ce combat ³⁴ . »	« Un combattant du nom d'Ajax-au-long-cou s'approcha aussitôt d'un pair combattant portant sur lui trois dards aussi pointus qu'aigus. »

34. Cet exemple n'est pas inspiré de Benabou, mais de Francis Ponge.

Incipits « classiques » cherchant à masquer l'arbitraire						
	Descriptif		Commentatif		Narratif	
	sur le monde fictif	sur le monde réel	sur le monde fictif	sur le monde réel	<i>Ab ovo</i>	<i>In medias res</i>
Direct	<i>Le Train</i> ³⁵	<i>Le Passager clandestin</i> ³⁶	<i>Les Scrupules de Maigret</i> ³⁷	<i>Maigret à l'école</i> ³⁸	<i>Pedigree</i> ³⁹	<i>La Fuite de M. Monde</i> ⁴⁰
Indirect	/	/	<i>Le Passage de la ligne</i> ⁴¹	<i>La Vérité sur Bébé Donge</i> ⁴²	/	/
Non pertinent	<i>L'Affaire Saint-Fiacre</i> ⁴³	/	/	/	/	/

35. « Quand je me suis réveillé, les rideaux de toile écru laissait filtrer dans la chambre une lumière jaunâtre que je connaissais bien. Nos fenêtres au premier étage n'ont pas de volets » (SIMENON, Georges, *Le Train*, dans *Romans II*, édition établie par Jacques Dubois avec Benoît Denis, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, (2003), p. 809).
36. « Un bateau italien qui venait de San Francisco était accosté au pier, devant les bâtiments de la douane » (SIMENON, Georges, *Le Passager clandestin*, dans *Tout Simenon 2*, Paris, Omnibus, [2002], p. 124).
37. « Cela n'arrive guère plus d'une fois ou deux par an au Quai des Orfèvres, parfois cela dure si peu qu'on n'a pas le temps de s'en apercevoir : tout à coup, après une période fiévreuse, pendant laquelle les affaires se suivent sans répit, quand elles n'arrivent pas à trois ou quatre à la fois, mettant tout le personnel sur les dents au point que les inspecteurs, faute de sommeil, finissent par avoir l'air hagard et les yeux rouges, tout à coup, c'est le calme plat, le vide, dirait-on, à peine ponctué de quelques coups de téléphone sans importance » (SIMENON, Georges, *Les Scrupules de Maigret*, dans *Tout Simenon 9*, Paris, Omnibus, [2002], p. 405).
38. « Il y a des images que l'on enregistre inconsciemment, avec la minutie d'un appareil photographique, et il arrive que, plus tard, quand on les retrouve dans sa mémoire, on se creuse la tête pour savoir où on les a vues » (SIMENON, Georges, *Maigret à l'école*, dans *Tout Simenon 7*, Paris, Omnibus, [2002], p. 225).
39. « Elle ouvre les yeux et pendant quelques instants, plusieurs secondes, une éternité silencieuse, il n'y a rien de changé en elle, ni dans la cuisine autour d'elle ; d'ailleurs ce n'est plus une cuisine, c'est un mélange d'ombre et de reflets pâles sans consistance ni signification » (SIMENON, Georges, *Pedigree*, dans *Pedigree et autres romans*, op. cit., p. 455).
40. « J'ai franchi trois fois la ligne, la première fois en fraude, avec l'aide d'un passeur, en quelque sorte, une fois au moins légitimement, et je suis sans doute un des rares à être retourné de plein gré à son point de départ » (SIMENON, Georges, *Le Passage de la ligne*, dans *Tout Simenon 9*, op. cit., p. 595).
41. « Il était cinq heures de l'après-midi, à peine un peu plus – une légère flexion de la grande aiguille vers la droite – quand, le 16 janvier, M^{me} Monde fit irruption, en même temps qu'un courant d'air glacé, dans la salle commune du commissariat de police » (SIMENON, Georges, *La Fuite de M. Monde*, dans *Tout Simenon 1*, Paris, Omnibus, [2002], p. 115).
42. « N'arrive-t-il pas qu'un moucheron à peine visible agite davantage la surface d'une mare que la chute d'un gros caillou ? » (SIMENON, Georges, *La Vérité sur Bébé Donge*, dans *Pedigree et autres romans*, op. cit., p. 331).
43. « Un grattement timide à la porte ; le bruit d'un objet posé sur le plancher ; une voix furtive : / "Il est cinq heures et demie ! Le premier coup de la messe vient de sonner..." » (SIMENON, Georges, *L'Affaire Saint-Fiacre*, dans *Romans II*, édition établie par Jacques Dubois avec Benoît Denis, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, [2003], p. 107)

Incipits « modernes » dénonçant l'arbitraire				
Exprimant la difficulté de débiter	<i>In media verba</i>	Ironique	Autotélique	Exagérant l'arbitraire
<i>Les Trois Crimes de mes amis</i>	/	/	/	/

UN ROMAN À PART

Revenons à notre questionnement initial au sujet de l'incipit des *Trois Crimes de mes amis* en tâchant, pour y répondre, de tirer des enseignements du chemin parcouru.

L'examen rapide du second tableau laisse apparaître que la vaste œuvre de Simenon permet de remplir de nombreuses cases quant aux incipit classiques. Au sein de ceux-ci le lien avec le thème principal du roman est en général assez direct : nul ne s'étonnera d'apprendre que Simenon, l'amateur des mots-matières, ouvre rarement ses romans par une métaphore filée⁴⁴.

Toujours est-il que *Les Trois Crimes de mes amis* se trouve isolé de l'autre côté de la double ligne noire verticale : c'est bel et bien un cas particulier. Et alors que plusieurs romans auraient pu entrer dans la case « descriptif direct » et un plus grand nombre encore dans celle des incipit *in medias res* (assez fréquemment en s'ouvrant sur un dialogue), aucun titre n'aurait pu remplacer celui que nous étudions ici. Il s'agit donc bien d'une exception dans l'œuvre : c'est un hapax.

Par ailleurs, sans que le mouvement soit tout à fait net, j'ai disposé les différentes colonnes de gauche à droite de telle sorte que le caractère moderne des différentes entrées en matière s'y accentue progressivement. Il me semble en tout cas que la case occupée par *Les Trois Crimes de mes amis* est moins radicale dans sa dénonciation de l'arbitraire que ses voisines, dans la mesure où l'expression en est explicite, transparente, presque naïve dans son étonnement.

SIMENON ÉCARQUILLÉ

En relisant l'incipit des *Trois Crimes de mes amis* à la lumière de ce constat, l'on est frappé par la spontanéité affichée du propos : Simenon commence par une phrase exclamative (« C'est déroutant ! »), qu'il poursuit par deux notations temporelles qui se corrigent l'une l'autre, comme s'il s'agissait de mimer la fuite

44. En 1981, Simenon déclarait encore : « J'ai toujours cherché à simplifier mon style, avec une préférence pour les "mots matières", c'est-à-dire pour les mots concrets » (SIMENON, Georges, « Enquête sur les outils de l'écriture », dans *Cahiers de l'Herne Simenon*, Paris, L'Herne, 2003, p. 77. Sur les « mots matières », voir ALAVOINE, Bernard, *Georges Simenon et le monde sensible. De la perception à l'écriture*, Amiens, Encrage, 2017.

du temps, ou une forme d'écriture en direct : « Tout à l'heure, que dis-je, il y a un instant encore ».

Ainsi le romancier semble sortir sous nos yeux de l'ingénuité. Soudain, il découvre le fameux caractère arbitraire des commencements dont Aragon faisait un souci *a priori* intemporel de tout écrivain. Cela signifie qu'avant de tracer ces lignes, Simenon vivait dans l'innocence, dans la foi naïve aux débuts de roman (et non dans l'inquiétude ou dans le rêve inaccessible). Et pourtant, même s'il était encore jeune, Simenon n'en était alors pas à son coup d'essai : il avait publié près de deux cents romans populaires sous divers pseudonymes, dix-neuf *Maigret* et pas moins de vingt-sept romans durs, dont quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, comme *Le Coup de lune*, *Les Gens d'en face*, *Les Fiançailles de M. Hire* ou *Les Clients d'Avrenos* ! Il aurait donc entamé tous ces romans-là sans se poser de question. Telle est la puissance de l'effet rassurant du récit : rasséréner le conteur avant même d'apaiser son auditoire.

TROIS HISTOIRES VRAIES

Ensuite, si l'on se penche à nouveau sur le paragraphe le plus interrogatif (« Pourquoi ? Comment ? Par où commencer, puisqu'il n'y a pas de commencement ni, entre trois crimes, entre cinq ou six morts, entre une poignée de vivants, d'autre lien, à travers les années et à travers l'espace, que moi-même ? »), son caractère réflexif paraît perdre de sa charge dans la mesure où il s'agit de *trois* crimes et non d'un seul. Est-ce vraiment une prise de conscience de l'arbitraire de tout récit ? Ou seulement de ce récit-là, qui est en fait composé de trois sous-récits seulement reliés par leur narrateur commun ? Alors que l'incipit de *L'Innommable* de Beckett, formellement proche, est presque métaphysique, quasi absolu, celui des *Trois Crimes de mes amis* est pleinement relatif et contextuel.

À cet égard, il est intéressant de jeter un pont entre début et fin pour examiner un instant l'*explicit* du roman, car, comme le note encore Del Lungo (mais dans un autre ouvrage), « le sens du commencement ne peut être saisi qu'à la fin, au moment où le texte fournit une clé herméneutique, un mode de déchiffrement qui permet de réévaluer et de réinterpréter le commencement⁴⁵ ».

Or la dernière phrase du roman s'écrit comme suit : « Car, en définitive, tout cela est affreusement banal⁴⁶. » L'intérêt et l'originalité de l'histoire racontée — et partant des destins des êtres décrits — sont amèrement déniés, mais non l'existence même de cette histoire. Une histoire banale reste une histoire. Une signification insignifiante est toujours une signification. La foi est revenue *in fine* à sa place, comme la branche de l'arbre un moment repoussée par les bras du promeneur. La réinterprétation, en l'occurrence, va dans le sens d'une réponse aux

45. DEL LUNGO, Andrea, « En commençant en finissant », dans DEL LUNGO, dir, *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Classiques Garnier, (2010), p. 17.

46. SIMENON, Georges, *Les Trois Crimes de mes amis*, op. cit., p. 221.

questions initiales : il y a eu une histoire, donc nécessairement un début, mais cette histoire est banale. Elle a pour signification l'insignifiance même.

UN ROMAN ?

Un autre élément qui mérite un commentaire tient au statut du livre, qui, d'après le péritexte, est un « roman », comme l'indique la mention placée traditionnellement sous le titre dans les différentes éditions. Cependant, la deuxième phrase du livre présente le texte comme un « récit », genre qu'elle oppose immédiatement au « roman » : « j'allais commencer mon récit comme on commence un roman ».

La difficulté présentée par cette contradiction est partiellement levée par Benoît Denis :

La correspondance échangée entre l'auteur et Gaston Gallimard [...] nous apprend que cette mention fut imposée par l'éditeur, qui souhaitait ainsi se prémunir contre d'éventuelles poursuites en invoquant la protection de la fiction : le récit traitait en effet de personnes réelles [...]. Simenon, pour sa part, aurait préféré le sous-titre « Histoire vraie », arguant qu'« il ne s'agi[ssai]t pas d'un roman et que le public s'en apercevra[it]⁴⁷ ».

Faut-il considérer cet incipit comme l'entrée en matière d'un roman, ainsi que le veut son péritexte éditorial, ou d'une « histoire vraie » ainsi que le suggère le pacte de lecture conclut dans le texte lui-même ? Sans doute les deux positions se défendent-elles. Toujours est-il que, si l'on voit dans *Les Trois Crimes de mes amis*, un récit autobiographique, la valeur moderne de l'incipit se trouve quelque peu affectée. Le roman, en tant que genre fictionnel, repose sur la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité ». S'y interroger sur son caractère arbitraire est donc plus dangereux, et, partant, plus subversif, puisque son but traditionnel est de cacher celui-ci.

Quoi qu'il en soit, c'est en vertu de son désir de raconter fidèlement, pour la première fois de sa carrière, quelques souvenirs (même s'il déforme quelque peu ceux-ci, comme l'ont montré Michel Lemoine⁴⁸ et Benoît Denis⁴⁹) que soudain Simenon se pose les questions de nature réflexive auxquelles il avait échappé jusque-là. Avant d'entamer la rédaction de ce qu'il considérait comme une histoire vraie, cet athée, qui avait rejeté la religion de son enfance par amour de la sexualité, avait conservé intacte sa foi dans le roman en tant que récit signifiant.

Dans le même ordre d'idées, il est utile de se pencher sur le destin éditorial des *Trois Crimes de mes amis*. Comme l'explique Benoît Denis :

47. *Ibid.*, p. 1505.

48. Voir LEMOINE, Michel, *Liège couleur Simenon*, *op. cit.*, p. 250-262.

49. Benoît Denis note que « l'information fournie s'avère globalement exacte » (DENIS, Benoît, « *Les Trois Crimes de mes amis*. Notice », *loc. cit.*, p. 1506).

Le roman a connu une prépublication en dix livraisons dans l'hebdomadaire *Confessions* (n^{os} 13-22, 25 février-29 avril 1937). Cette préoriginale est accompagnée d'illustrations photographiques représentant les lieux et les protagonistes du récit⁵⁰.

Or, aucune variante notable ne sépare cette préoriginale, qui s'ouvre par les mots que nous connaissons, et le roman final. Et alors, me répliquerez-vous? Baudelaire a bien fait paraître ses petits poèmes en prose dans la presse. Et Proust a envisagé de publier des extraits de *La Recherche* en feuilleton⁵¹ : cela n'entache en rien la littérarité de leurs textes respectifs. Certes. Toutefois, précise encore Benoît Denis, « il est très probable que le récit a été écrit d'abord pour *Confessions*, à la manière d'un reportage [...] ». Un poème en prose et un feuilleton demeurent affaire d'écrivain — mais un reportage? Nous entrons dans une zone intermédiaire. Et les illustrations modifient certainement aussi le statut initial du texte. De surcroît, dans *Confessions*, un bandeau noir, divisés en trois parties et courant au-dessus des trois premières pages, annonce en lettres cursives blanches : « *Voici le début / de Les 3 crimes... / ... de mes 3 amis* », comme si les éditeurs du magazine voulaient rassurer les lectrices et les lecteurs qui auraient été troublé-e-s par les interrogations liminaires de l'écrivain⁵²! Quoi qu'il en soit, les conditions d'édition et d'écriture initiales particulières ont sans doute participé à l'attitude de Simenon. Ainsi s'expliquerait le caractère très transitoire de celle-ci : si le romancier a été pris de vertige, de façon saisissante, comme le notait Gide, il a retrouvé très rapidement ses esprits.

AU BORD DE LA MODERNITÉ

En conclusion, il apparaît que Simenon a opté le plus souvent pour des incipit classiques, mais efficaces, dynamiques, tendus, le plus souvent *in medias res*, au cœur de l'action, distillant soigneusement les informations, sans trop en dire, attisant la curiosité avant de créer identification et suspense. *Les Trois crimes de mes amis* se présente dans ce contexte comme un livre à part : reportage illustré, histoires vraies, souvenirs, son texte n'est devenu un roman que contre la volonté de l'auteur. Et ce n'est peut-être que parce qu'il sortait de ses habitudes que, le temps de quelques phrases qui n'allaient pas tirer à conséquence, Georges Simenon s'est interrogé sur sa pratique en devenant, en mode mineur, de façon très ténue, concrète, pratique, et seulement le temps d'un éclair, un écrivain moderne.

50. *Ibid.*, p. 1516.

51. Voir, à ce sujet, MAURIAC DYER Nathalie, « La clôture intermédiaire (Proust) », dans DEL LUNGO, dir., *Le Début et la fin du récit*, op. cit., p. 83.

52. Le Fonds Simenon de l'Université de Liège possède une photocopie en noir et blanc de cette préoriginale dont on peut avoir un aperçu sur le site de l'association Jacques Rivière-Alain Fournier à la page https://www.association-jacques-riviere-alain-fournier.com/reperage/simenon/notice_horsmaigret/note_horsmaigret_Trois%20crimes%20de%20mes%20amis.htm.