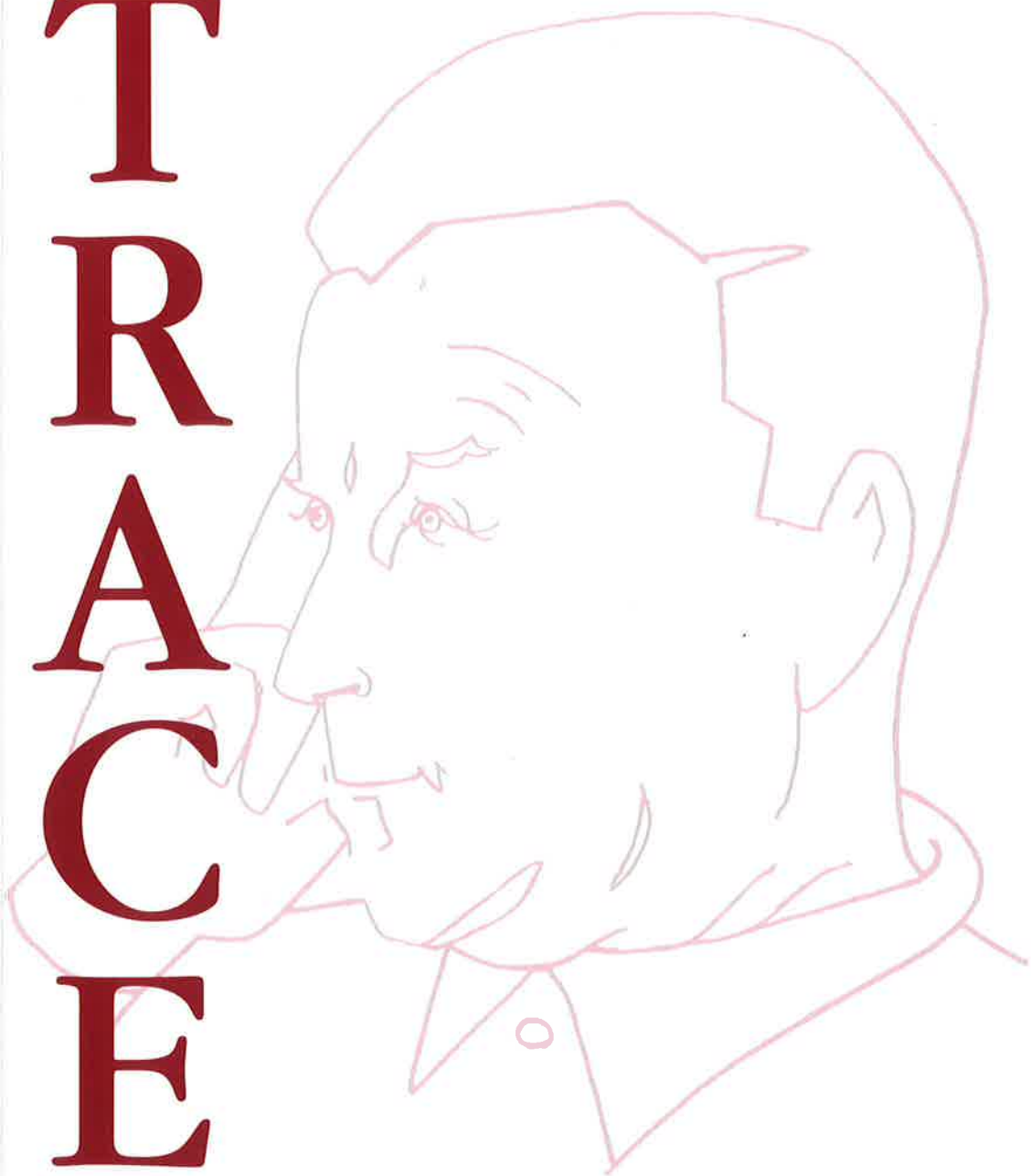


TRACES



*François
Cocteau
1957*

N° 20, 2012

Université de Liège
Travaux du Centre d'Études Georges Simenon

TRACES

20

En couverture :

Portrait de Simenon par Cocteau (pointe sèche, 1957, 25 × 40 cm)
Coll. Fonds Simenon.

TRACES

20

Université de Liège

Centre d'Études Georges Simenon

2012

Comité de gestion du Centre d'Études Georges Simenon

Danielle BAJOMÉE, Présidente du Centre
Benoît DENIS, Directeur du Centre
Laurent DEMOULIN, Conservateur du Fonds
Jean-Louis DUMORTIER
Jean-Marie KLINKENBERG
Danièle LATIN

Comité de rédaction de *TRACES*

Danielle BAJOMÉE
Benoît DENIS
Laurent DEMOULIN
Jean-Marie KLINKENBERG
Danièle LATIN

Directeur de publication : Jean-Louis DUMORTIER

TRACES est une revue créée en 1989 par Danielle BAJOMÉE

TRACES

Les numéros de *Traces* 1 à 18 sont encore disponibles.

Prix au numéro

N ^{os} 1 à 6 et 13	N ^{os} 8 et 15	N ^{os} 7, 9, 11, 12, 14, 16, 17 et 18	N ^o 10
15 €	20 €	25 €	30 €

Diffusion, renseignements, suggestions, envois de manuscrits :

Laurent DEMOULIN
Centre Simenon,
TRACES, BÂT. A 2
Place Cockerill, 3
B - 4000 LIÈGE

Téléphone : + 32 (0)4 366 30 22

Télécopie : + 32 (0)4 366 56 44

E-mail : ldemoulin@ulg.ac.be

Site internet : <http://www.ulg.ac.be/libnet/simenon.htm>

Editorial

rites et risques de la communication dans l'œuvre simenonienne

COMME tous les grands romanciers réalistes, Simenon, en dépit de sa quête obstinée de « l'homme nu », donne à connaître l'individu social. En dépit de cette quête ou grâce à elle, peut-on dire aussi bien. En effet, une fois qu'il est tombé, le froc des rôles ne retient pas moins l'attention que ce qu'il dissimulait de supposée « essence humaine ». Par ailleurs, l'intérêt du lecteur d'un roman réaliste est conditionné par « l'effet-personne » des techniques narratives et il tient, en partie tout au moins, à son désir, suscité par la mise en intrigue, de comprendre des conduites situées dans un espace-temps précis, des conduites momentanément indéterminées ou sous-déterminées, mais interprétables en conjuguant les influences de facteurs d'ordres divers : biologique, historique, sociologique, ethnologique, psychologique, psychanalytique, anthropologique, etc.

C'est sur les conduites *communicationnelles* que nous avons proposé de focaliser l'attention lors du colloque qui s'est tenu à l'Université de Liège, du 8 au 9 décembre 2011 et dont le présent volume de *Traces* constitue les actes. À notre connaissance, ces conduites avaient encore été relativement peu étudiées. Certes, beaucoup de choses avaient été dites sur leurs multiples déterminations, mais il s'agissait de s'intéresser cette fois au détail de leur déroulement, au grain d'interactions régies par des rituels.

De ces derniers, les personnages ont une conscience plus ou moins vive qui leur fait prendre une plus ou moins juste mesure des risques inhérents à une transgression dont l'envie ou la velléité procède du désir d'une vie différente : une vie moins encombrée de tabous, plus émancipée des contraintes qui ont précédemment pesé, une vie plus « simple » dont le cours paisible tiendrait à la certitude d'avoir atteint un havre social, à l'assurance d'occuper une place où l'on n'ait plus à redouter l'humiliation, à éprouver la honte, à souffrir du manque de reconnaissance.

La focalisation sur les conduites communicationnelles n'implique pas le cantonnement dans l'œuvre *romanesque* de Georges Simenon. Ses écrits non fictionnels sont également propices à l'étude de ces conduites, voire à des tentatives de saisir, chez l'écrivain, une « pensée de la communication » qui cadrerait les actes qu'il pose, à titre personnel, ou ceux qu'il fait poser par ses personnages. On trouvera donc dans ce volume, des articles qui concernent des récits de fiction et des écrits non fictionnels qui manifestent, autant que les précédents, combien la communication a été, de l'aveu de l'auteur lui-même, un problème qui n'a cessé de le hanter.

Jean-Louis Dumortier

L'ÉCHEC DE LA COMMUNICATION ET LES POTENTIALITÉS NARRATIVES

Christine SERVAIS

Université de Liège

LORSQUE L'ON s'intéresse aux « conduites communicationnelles » dans l'œuvre d'un auteur, cela peut référer tout autant aux textes de fiction eux-mêmes qu'à l'ensemble des situations de communication qui en forment le contexte : la relation au lecteur, les déclarations de l'auteur, les textes autobiographiques, etc. J'ai pris ici le parti de traiter « en général » les « rites » et les « risques » de la communication, sans distinguer *a priori* entre ces différentes situations, et je souhaite les soumettre à un socle structurel commun. Je ne veux pas suggérer par là que toutes ces situations s'équivalent, ou que la frontière qui sépare la réalité de la fiction est inexistante, mais plutôt que cette frontière serait non pertinente relativement à une « efficacité » ou à une « réussite » de la communication. Plus précisément, je suppose que la non-pertinence de l'opposition réel/fiction est au cœur de la réussite de la communication elle-même : telle sera ma seconde thèse. Encore faudra-t-il auparavant s'être entendu sur ce qu'est une communication « réussie », et pour ce faire reconsidérer cette question, en établissant une relation de dépendance réciproque entre ses « rites », qui cadrent et limitent l'interaction ainsi que l'a montré Goffman, et ses « risques » que sont la possibilité du dérapage, de la sortie du cadre, voire la difficulté à établir un cadre. Ce sera donc ma première thèse : pas de rites sans risques, et ce non pas parce l'échec ou l'accident pourraient toujours survenir, mais parce qu'ils sont constitutifs du rite lui-même. En définitive, je voudrais montrer que l'échec de la communication est l'une des conditions de sa réussite, et qu'il est au cœur de la possibilité de la narration ainsi que de sa lecture.

La première thèse : l'échec de la communication est au cœur des potentialités narratives, est une idée toute simple, bien exposée par le petit extrait de roman que voici, qui décrit un spectacle de strip-tease.

(...) cette fille sous le faisceau d'un projecteur (...) exécutait son numéro comme une somnambule, (...) épiluchait son costume morceau par morceau (...) jusqu'à ce qu'elle n'ait plus sur elle que son soutien-gorge et son string... après quoi, distraitement, elle a retiré le string avant le soutif, hé hé... et nous les mecs on a tous sursauté comme sous l'effet d'une petite décharge électrique... le visage de la fille a exprimé un embarras extrême, elle a marqué un temps d'arrêt dans sa danse et perdu le tempo en se rendant compte de ce qu'elle

venait de faire, elle a rougi, réellement rougi, et elle a marmonné « Excusez-moi », (...) puis elle a remis son string en place et a continué son numéro de robot... (...) Mais pendant un instant, rien qu'un instant, elle avait eu l'air d'un être humain, imprévisible, faillible, vulnérable (...) et l'ambiance d'érotisme a été rompue... (Lodge, 2001, pp. 95-96)

Ce que l'auteur met en avant avec cette anecdote, c'est l'opposition entre le rituel et le quotidien. La fille, somnambule, robot, devient soudain humaine parce que le scénario, le script, le programme, est interrompu, parce que la particularité d'un événement individuel échappe à la répétition. Elle devient l'espace d'un instant le sujet de ses actes. Cette situation correspond assez bien, je pense, à certaines scènes de l'œuvre de Simenon : quelque chose craque soudain dans l'observance du rite social, et la particularité d'un parcours, la subjectivité d'une vie propre se révèlent alors. Il n'y a pas de communication dans le strict cadre du script (il pourrait s'agir d'un robot). Il n'y a pas de sujets dans la stricte observance du programme ou du rite ; rien qu'un déroulement machinique ou machinal d'actes et, du coup, rien à en dire ni à en faire, pas de point de vue par où interroger ou faire parler la scène, et pas de littérature. Il s'agit donc là d'une idée toute simple (pas de communication sans que ce qui la rend possible — la règle, le rite — puisse faillir), mais cette idée porte en elle l'enjeu d'une définition de la communication, ainsi que d'importantes difficultés pour sa description.

Ma proposition de qualifier la réussite de la communication par son échec n'est pas inédite : d'autres avant moi ont déjà avancé l'idée que, par exemple, « la compréhension est un cas particulier du malentendu » (célèbre aphorisme du linguiste Culioli, 1990, p. 39). Mais cette formule ne remet pas en question le présupposé que je souhaite examiner, selon lequel une *bonne* communication repose sur la transparence de l'intercompréhension et favorise l'entente : Culioli suggère juste que cela survient rarement. Du côté des sciences de l'information et de la communication, on est resté sur un *credo* identique, notamment parce que ce domaine de recherche est confronté au champ des pratiques et que l'action requiert un mode d'évaluation : la communication est bonne ou mauvaise, il faut pouvoir dire quand elle est réussie ou manquée. La plupart des conceptions des médias, de la culture, des NTIC, etc. reposent sur l'idée qu'il existe une bonne et une mauvaise communication : la bonne est une communication réussie, c'est-à-dire débouchant sur des effets relativement conformes à l'intention de l'émetteur ; la mauvaise est celle qui échoue à les faire coïncider. Le modèle descriptif sur lequel se fondent ces conceptions est le modèle dit « télégraphique » de la communication (émission, encodage, message, décodage, réception). Il fut formalisé par un technicien des télécommunications (Shanon) et est particulièrement adéquat pour l'évaluation des pratiques. Malgré les nombreuses remises en question qu'a subies ce modèle basé sur la transmission, sa « naturalité » et le fait qu'il soit très opérationnel lui assurent une forme d'immunité : réussite, efficacité et transmission conservent, malgré toutes les critiques, un lien intrinsèque. Bien communiquer signifie alors qu'il faut trouver la bonne manière de faire entrer le message voulu

dans la tête des gens, le message circulant, intact, entre émetteur et récepteur par le canal *ad hoc*. Ainsi, dans le discours des « communicants » mais aussi parfois dans celui des théoriciens critiques des médias, « communication » est un quasi-synonyme de « manipulation » et renvoie à une mécanique de l'activité symbolique qui prive le destinataire de toute liberté et de toute parole propre (d'autant plus, bien entendu, s'il n'est pas éduqué et se trouve ainsi à la merci des médias de masse, par exemple).

Mais la force de ce modèle tient peut-être également au relais qu'il a connu dans les études littéraires par le biais de celui de Jakobson et du structuralisme linguistique, axés sur le code. Quoique plus raffiné, le modèle de Jakobson n'en repose pas moins sur le partage d'un code commun et sur une opération de décodage censée être symétrique à celle de l'encodage. Faire du code commun la notion centrale de toute activité de communication a pourtant donné beaucoup de fil à retordre aux sémioticiens qui, à commencer par Umberto Eco, ont tenté de décrire la communication littéraire, ainsi d'ailleurs qu'aux linguistes souhaitant décrire les interactions, car cette notion est ébranlée par l'infinité des contextes (d'émission comme de réception). La notion de code commun reste néanmoins au cœur de beaucoup de descriptions de la communication, qu'elle soit exprimée par les termes plus vagues de « normes », de « représentations partagées », ou encore, pour une formulation plus actuelle, des « dissonances cognitives » qu'il faut éviter si l'on veut se faire entendre. Mais si l'exigence d'un code commun est indépassable, c'est bien dans l'exacte mesure où la communication est conçue comme étant tendue vers l'accord ou l'entente, où l'on ne remet pas en cause qu'elle soit « faite pour » s'entendre, se comprendre, exprimer la vérité d'un soi, etc.

Dans ce cadre, même si « la compréhension est un cas particulier du malentendu », elle reste bien ce qui est visé comme idéal d'une « bonne » communication, et le malentendu doit toujours pouvoir être levé sur la base de normes communes. Deux questions peuvent être posées à cette conception. D'abord : qui peut le dire ? Qui peut dire si l'on s'est entendu ? Sur quelle base, non sujette au malentendu, pourrait-on s'assurer d'avoir été compris ? Après tout, ajouter du langage au langage est rien moins qu'une garantie : comment savoir si l'autre entend le même objet sous le même terme ? De ce point de vue et strictement parlant, il n'y a pas de métalangage, et nous savons tous comment une discussion peut s'enrouler à l'infini alors même que l'objectif était de s'entendre ou de se mettre d'accord. Et même si la réponse est le comportement attendu, que savons-nous des raisons qui l'ont amené et du sens qu'il a pour l'autre ? En fait, nous devons ici prendre acte de la déconstruction à laquelle J. Derrida (1972) soumet la communication et qu'il synthétise lui-même plus tard par cette formule : « le contexte est toujours déjà *dans* la place et non seulement *autour* d'elle » (Derrida, 1990, p. 117). L'interaction elle-même constitue une part de son propre contexte (Servais et Servais, 2009), et toute description de la communication se heurte à l'infinité des contextes, des sujets, des situations, etc. On ne peut extraire une interaction de son contexte pour dire « ce qui » est transmis et

vérifier que cette « chose » ou ce « sens » sont partagés ou font l'objet d'un accord. Ceci nous amène alors à la seconde question, plus radicale : pourquoi *devrait-ce* être le cas ? Pourquoi *faudrait-il* que nous puissions être assurés de nous comprendre ? Il y a à cela des raisons politiques, éthiques et épistémologiques, mais ces raisons ne sont pas sans poser elles-mêmes des questions politiques et épistémologiques.

Selon Antoine Culioli, la linguistique doit être en mesure de prendre en compte le malentendu dans la description des processus de signification : après tout, un processus de signification est constitué d'informations non univoques, les interlocuteurs ne sont pas préajustés l'un à l'autre, et l'échange peut toujours échouer. (Culioli, 1990, p. 39) Mais il est nécessaire que le malentendu soit strictement limité par l'existence d'une inter-compréhension *possible* ; le malentendu, estime-t-il, repose sur la possibilité de l'entente, car il faut au moins s'entendre sur ce qu'est un signe et reconnaître l'intention de signifier. Lever le malentendu signifie alors découvrir la règle commune sur laquelle s'élabore l'échange, et notamment ce qu'est un signe, mais qui va le dire ?

Cette norme commune, qu'il faut expliciter pour lever le malentendu, semble peut-être aller de soi : il faut s'entendre au moins sur ce qu'est un signe et sur le fait que nous échangeons des signes de manière intentionnelle. Elle permet au linguiste de distinguer la *réponse* de la simple *réaction* instinctive, automatique (par exemple celle des animaux : un animal ne répond pas, ou encore celle des voyeurs dans la scène de strip-tease). Mais c'est bien cette norme portant sur la définition du signe qui est en question. Et pas seulement dans des interactions qui sortiraient de l'activité signifiante faisant l'objet de la linguistique, comme on va le voir.

On sait que pour Habermas la communication vise également à l'entente (au consensus) et qu'il tient, contre Lyotard, pour l'existence de normes de communication universelles. Il tient à cette position pour des raisons éthiques, tout d'abord : la discussion, basée sur la raison, doit pouvoir faire émerger le meilleur argument et aboutir à un consensus sur des normes relatives au bien commun, le consensus fondant ces normes en objectivité et en légitimité. Habermas décrit là une forme de communication idéale vers laquelle nous devons tendre. Pour des raisons idéologiques ensuite, car à défaut de pouvoir nous mettre d'accord, nous devons au moins pouvoir nous entendre sur ce qu'est un argument, ne fût-ce que pour distinguer la théorie de l'idéologie et prétendre encore à dire le vrai. Pour des raisons politiques enfin, car selon lui on favorise le progrès social en cherchant à mettre au jour les normes communes et non en valorisant la différence (Rorty, 1984, p. 196).

C'est donc pour des raisons de cet ordre qu'*il faut* que nous puissions nous entendre. Mais adoptons le point de vue inverse. L'accord n'est pas l'objectif, fût-il seulement régulateur, de la communication. Et le monde social nous offre des situations où l'accord est impossible faute d'une norme commune, c'est ce que Lyotard qualifie de « différend » ; le monde social nous offre également des situations où l'accord ou le consensus ne sont pas la garantie du bien commun mais le fruit d'une domination, car la norme commune masque la dissymétrie et l'inégalité fondamentale des interlocuteurs, c'est ce que Rancière qualifie de « mésestante ». Chacun à sa manière, ces deux auteurs affirment que lever un malentendu ne revient pas à expliciter simplement une norme partagée : c'est en instituer une ou en imposer une à l'interlocuteur. Si on n'est pas d'accord, si on ne se comprend pas, et si aucune norme commune ne permet de nous mettre d'accord, alors l'accord ne peut consister qu'en un acte de domination : c'est moi qui décide de ce que tu dois entendre.

« À la différence d'un litige, un différend serait un cas de conflit entre deux parties (au moins) qui ne pourrait pas être tranché équitablement, faute d'une règle de jugement applicable aux deux argumentations. Que l'une soit légitime n'impliquerait pas que l'autre ne le soit pas » (Lyotard, 1983, p. 9). L'absence d'un idiome commun, d'une méta-règle, ne permet pas la traduction d'un idiome dans l'autre. Pour établir la réalité du tort, il faudrait que la victime puisse en témoigner dans la langue de l'autre, mais cette traduction ferait du tort subi un simple dommage : la structure du différend est celle d'une double contrainte (Bateson, 1972), c'est-à-dire une situation dans laquelle on a toujours tort, dans laquelle on ne peut faire quelque chose sans que cela implique qu'on ne le fait pas.

Jean-François Lyotard ne cesse d'affirmer la nécessité de « phraser le différend » : « C'est l'enjeu d'une littérature, d'une philosophie et peut-être d'une politique de témoigner des différends en leur trouvant des idiomes [où] le vrai et le faux sont en jeu » (Lyotard, 1983, p. 30, p. 35). Il réaffirme la nécessité de lui « faire droit », c'est-à-dire « d'instituer de nouveaux destinataires, de nouveaux destinataires, de nouvelles significations, de nouveaux référents pour que le tort trouve à s'exprimer et que le plaignant cesse d'être une victime » (Lyotard, 1983, p. 28).

La mésestante relève d'une structure de communication assez proche. Elle est définie par Rancière comme « un type déterminé de situation de parole : celle où l'un des interlocuteurs entend et n'entend pas ce que dit l'autre » (Rancière, 1995, p. 12) ; elle qualifie une situation de communication dissymétrique et paradoxale. Une situation extrême de mésestante est « celle où l'un des interlocuteurs ne voit pas l'objet commun que lui présente Y parce qu'il n'entend pas que les sons émis par Y composent des mots et des phrases semblables aux siens. » (Rancière, 1995, p. 14) Il ne reconnaît pas que l'autre

fait usage de signes : la mésentente concerne donc, *in fine*, le partage entre *logos* et *phonè*, entre une parole apte à énoncer le juste, le bien commun, etc. et une autre seulement perçue comme du bruit signalant des affects : douleur, plaisir, révolte, etc. : la *phonè*. (Rancière, 1995, p. 44) À travers la question de la définition du signe que nous retrouvons ici, la mésentente concerne donc au premier chef la politique.

Ces deux situations de communication demandent une appréhension différente de la relation entre code commun, communication et monde partagé. Considérer la communication comme étant orientée vers la réussite à travers l'usage d'un code partagé revient, au bout du compte, à l'achèvement du processus de communication, c'est-à-dire non seulement à l'imposition d'un point de vue et à l'exercice d'une domination, mais également au silence. Au fond, une communication réussie, indexée sur l'accord et l'entente, revient dans ce cas à priver l'autre d'une parole propre susceptible d'être entendue ; cela revient à ne pas entendre, dans notre langue, qu'il parle une autre langue.

Si l'on ne fait pas droit à ces situations de mésentente ou de différend, comment pourrions-nous reconnaître que notre monde n'est que contingence, et qu'un autre est possible ? Et pour leur faire droit, il faut admettre que l'échec de la communication n'est pas un accident ni un état antérieur à une bonne communication, mais qu'il constitue la structure même d'une communication qui n'est en soi ni bonne ni mauvaise. En d'autres termes, nous devons reconnaître qu'il n'y a pas de malentendu qui puisse être levé, pas de malentendu à opposer à la « bonne » entente ou à l'accord, mais des situations de mésentente ou de différend qui doivent être phrasées par l'art, la littérature, la politique. C'est une opération indispensable pour penser la pluralité des points de vue, prendre en compte la contingence de deux systèmes inconciliables, ainsi que pour identifier la domination.

Nous sommes en apparence bien loin de Simenon, mais en apparence seulement. Car nous parlons du fait que les processus de communication relèvent d'une manière de dire sans dire le sens, de poursuivre un échange sans être assurés de se comprendre, et sans qu'aucun des deux interlocuteurs ne puisse fixer le sens ou s'assurer d'être compris, sauf à exercer explicitement une domination sur l'autre. Nous parlons, avec le différend ou la mésentente, d'une « transmission privée de tiers » (Coquio, 1999, pp. 21-22) « ayant pour particularité de ne livrer aucune vérité commune (...) » (Coquio, 1999, p. 29). N'est-ce pas le cas des interrogatoires de Maigret, de la relation du lecteur au roman ou à l'auteur, de l'écriture autobiographique ? N'est-ce pas cela qui nous garantit de pouvoir, à notre tour, parler de l'œuvre et de l'auteur ?

Avant d'en venir à la question de la fiction et à ma seconde thèse, je voudrais évoquer rapidement le second grand modèle de la communication, celui dit « de l'orchestre », qui

fut proposé par Yves Winkin dans l'introduction d'un ouvrage qui a fait date (Winkin, 1981). Il nous conduit lui aussi à structurer la communication sur la base de son échec, et ce beaucoup plus rapidement. Selon ce modèle, inspiré de la systémique, on *participe* à la communication davantage qu'on n'en est l'origine ou la fin. Ce modèle met davantage l'accent sur des règles non écrites, voire inconscientes (proxémique, etc.). Il considère qu'« on ne peut pas ne pas communiquer », la communication étant conçue comme un bain continu de signaux circulant à de multiples niveaux. Chacun s'engage dans l'interaction pour y jouer sa propre partition (pour reprendre la métaphore orchestrale) et, dans ces conditions, aucune des deux parties ne peut prétendre disposer de la « bonne » version de la relation ou du message : l'échec, l'absence d'entente ou de compréhension sont bien au cœur de la possibilité même de l'interaction. Ce modèle prend acte de ce que « le contexte est dans la place ». Il n'existe aucune vision *objective* ou surplombante de l'interaction, aucun savoir répondant à une méta-règle. Pour cette raison, Bateson estime que l'interaction doit faire l'objet d'une *double description*¹.

C'est ici qu'intervient, pour en venir enfin à ma seconde thèse, le rôle de la fiction. Quand il décrit la mésentente, Rancière s'appuie sur la notion de fiction. La mésentente, écrit-il, tient à des situations d'interlocution « qui sont, à chaque fois, en même temps, des argumentations et des ouvertures de monde ». (Rancière, 1995, p. 89) Pour prendre la parole alors que l'on ne lui en reconnaît pas le droit, il faut en effet que le peuple, la femme, le suspect, etc. proposent un *autre* monde. Ils doivent faire en sorte que ce monde, où ils sont capables de parler, existe ; ils doivent le faire exister alors même qu'il n'existera que si le droit à parler leur est reconnu. Ce dédoublement de l'acte de parole, qui rend compte de la possibilité d'ouverture de mondes, ne consiste pas en une simple opposition entre apparence et réalité, l'un mentant et l'autre disant le vrai, mais dans le fait que « toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur » et qu'il n'y a pas un régime unique de présentation ou d'interprétation du donné (Rancière, 2008, p. 55). Rancière articule réel et apparence en une logique du supplément derridienne : l'« apparence » n'est pas ce qui cache la réalité mais ce qui la double et la divise. Ce qu'il nomme « apparence » est cela même qui fait l'objet de la double description de Bateson. Elle est la condition de la mésentente comme du différend ; elle est également la condition de la fiction comme discours politique *et* comme discours littéraire.

La fiction est alors ce travail « qui change la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures. » (Rancière, 2008, p. 72) À partir du moment où la fiction désigne ce travail où se forment d'autres formes de sens commun, d'autres communautés, la question n'est plus de distinguer le réel sous le fictif mais bien de savoir « quelle sorte de sens commun est tissée par telle ou telle fiction, (...) » (Rancière, 2008, p. 112).

¹ Cf. sur cette question de la description des interactions, Servais et Servais, 2009.

Le travail narratif ne met-il pas en œuvre ces doubles descriptions où l'on peut dire sans fixer le sens de ce qui est dit, transmettre quelque chose sans que le sens en soit établi, et où l'on peut, par conséquent, penser l'humanité contre l'universalité des normes et l'appropriation de l'autre ? C'est ce à quoi nous engage aussi l'anthropologue La Cecla quand il définit le malentendu comme « une zone neutre, un terrain vague où l'identité, ou mieux, les identités différentes et confrontées peuvent se positionner tout en restant séparées précisément grâce au malentendu. En ce sens, le malentendu peut défendre l'identité interne d'une personne ou d'une culture selon le schéma : «Tu ne me comprends pas ? Cela vaut mieux ; ainsi tu ne prétends pas que je passe dans ton espace et devienne comme toi». (La Cecla, 2002, p. 14) Ce malentendu, c'est-à-dire une forme de communication structurée par son échec, est la condition de l'apparence. Et n'est-il pas nécessaire, dès lors, de prendre acte de la non-pertinence de la distinction réel/fiction pour comprendre que nous continuons à nous parler, écrire et lire ? La communication n'est certes pas une transmission qui échoue ou réussit ; elle serait bien davantage un jeu : jeu pour voir, jeu comme si, jeu dont personne ne maîtrise toutes les règles, fussent-elles, comme le dit Habermas, d'ordre idéal, un jeu qui se déploie dans l'imaginaire, où la fiction est première et non seconde. C'est ainsi que peuvent surgir des paroles narratives ou politiques qui ne sont pas simplement consensuelles ou récitatives, qui ne sont pas un strip-tease robotisé.

BIBLIOGRAPHIE

- Bateson G. (1972). *Vers une écologie de l'esprit*, t.2. Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- Coquio C. (1999). Du malentendu, dans Coquio, C. (dir.). *Parler des camps, penser les génocides*. Paris : Albin Michel.
- Culioli A. (1990). *Pour une linguistique de l'énonciation*, t.1. Paris : Ophrys.
- Derrida J. (1972). Signature, événement, contextes, dans Derrida J. *Marges*, Paris : Minuit.
- Derrida J. (1990). *Limited Inc*. Paris : Galilée.
- La Cecla F. (2002). *Le malentendu*. Paris : Balland.
- Lodge D. (2001). *Pensées secrètes*. Paris : Éditions Payot & Riva-ges, 2002.
- Liotard J.F. (1983). *Le différend*. Paris : Éditions de Minuit.
- Rancière J. (1995). *La méésentente. Politique et philosophie*. Paris : Galilée.
- Rancière J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions.
- Rorty R. (1984). Habermas, Lyotard et la post-modernité. *Critique*, n° 442.

Servais Ch. et Servais V. (2009). Le malentendu comme structure de la communication. *Questions de communication*, n°15.

Winkin Y. (1981). Le télégraphe et l'orchestre, dans Bateson, Birdwhistell, Goffman, Hall, Jackson Scheffen, Sigman, Watzlawick. *La nouvelle communication*. Paris : Éditions du Seuil.

LES PREMIÈRES INTERVIEWS DE SIMENON AU DÉBUT DES ANNÉES 1930

Michel LEMOINE

Liège

MON INTERVENTION ne se situe pas tout à fait dans le droit fil du thème de réflexion proposé pour ce colloque puisque je n'y étudierai pas l'un ou l'autre aspect des « rites et risques de la communication dans l'œuvre simenonienne ». Pourtant, mon propos entendait s'attacher à l'auteur plutôt qu'à l'œuvre, j'ose espérer qu'il n'en sera pas tellement éloigné non plus. Je voudrais en effet examiner quelle image donne de lui-même le jeune écrivain à l'aube de sa carrière, ainsi que les raisons pour lesquelles il souhaite se présenter de la sorte. À cette fin, je me suis penché sur les premières interviews de Simenon parues dans la presse au début des années 1930, en vue de mettre en lumière et d'analyser, autant que faire se peut, les déclarations du romancier en herbe — il a alors moins de trente ans — concernant son image. Il s'agit donc bien de communication puisque l'écrivain s'adresse à des lecteurs par le truchement de journalistes qui l'interrogent, tout comme on trouvera là des rites et des risques puisque l'auteur commence à y élaborer sa légende.

Au reste, cette analyse me paraît pouvoir s'inscrire dans la mouvance d'un courant de recherche littéraire contemporaine lié à la notion de « posture »¹, dont le théoricien et principal représentant est Jérôme Meizoz, professeur à l'Université de Lausanne². Ce concept semble en outre intéresser aussi les études littéraires actuelles en Belgique, celles-ci lui ayant fait écho récemment dans deux numéros thématiques de revues spécialisées en ligne. En effet, le n° 8 (janvier 2011) de *CONTEXTES*, revue de sociologie de la littérature émanant de l'Université de Liège, est intitulé *La Posture. Genèse, usages et limites d'un concept* et le n° 6 (mai 2011) d'*Interférences littéraires / Littéraire interferences*, revue issue d'un partenariat intercommunautaire entre l'Université catholique de Louvain (UCL, Louvain-la-Neuve) et la Katholieke Universiteit Leuven (KUL, Leuven et

¹ Voir Jérôme MEIZOZ, « Posture et biographie : *Semmelweis* de L.-F. Céline », dans *CONTEXTES* [en ligne ; URL : <http://contextes.revues.org/index2633.html>], n° 3, juin 2008, *La Question biographique en littérature*, § 3 : « La posture d'un auteur met en scène, de manière singulière et distinctive, la "position" qu'il occupe dans le champ littéraire. [...] Je m'inspire de l'usage qu'en fait, après Bourdieu, Alain Viala dans "Éléments de sociopoétique", dans Viala (Alain) & Molinié (Georges), *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993, p. 216. »

² Voir Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007 et *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.

Courtrai), s'intitule *Postures journalistiques et littéraires*. On aurait pourtant tort de ne voir là qu'un mouvement périphérique marginal lié à une certaine mode ou à l'air du temps. En effet, voici la France contaminée à son tour par la fièvre posturologique depuis que Pierre Assouline a publié dans *Le Monde* du 26 août 2011 un article intitulé « La posture est-elle un concept littéraire d'avenir ? », article commençant ainsi : « Impossible d'y échapper en cette veille de rentrée littéraire ! Qu'ils le veuillent ou non, les écrivains adoptent tous une posture ; au besoin, on les y aide, le "on" en question regroupant une improbable mais efficace conjuration au sein de laquelle l'éditeur, l'attachée de presse, le publicitaire coudoient le journaliste, le critique, le libraire ; quant à ceux qui récusent par avance toute posture, qu'ils n'espèrent pas ainsi se soustraire à son emprise : ce rejet radical est considéré comme la plus stratégique des postures. On n'en sort pas. » Cet article, paru aussi en ligne dès le 21 août 2011 dans le blog de l'auteur, *La République des livres*, a suscité pas moins de 592 commentaires.

Les interviews³ qui servent de base à mon étude étant envisagées chronologiquement, la première à se présenter a paru dans *Liège Échos* le 19 mars 1931. Elle est due à Henri-J. Moers dont l'article est intitulé « Publier un roman par mois ». On le sait, Moers n'est pas un inconnu pour Simenon puisque les deux hommes ont sympathisé lorsqu'ils étaient journalistes à Liège de 1919 à 1922. Ils ont même écrit en collaboration un roman policier parodique, *Le Bouton de col*, dont le Fonds Simenon de l'Université de Liège possède le manuscrit et qui n'a jamais fait l'objet d'une publication. On ne s'étonne donc pas de lire dans l'article : « [...] ce qu'il [Simenon] me dit, ce n'est pas en s'adressant au journaliste, mais au vieil ami ; je ne lui prends pas une interview, je suis à Paris son invité. » Le 19 mars 1931, nous sommes un mois après le « Bal anthropométrique » qui a lancé avec fracas les deux premiers romans de Maigret officiels, *M. Gallet, décédé* et *Le Pendu de Saint-Pholien*, Simenon ayant en outre annoncé qu'il allait dorénavant faire publier ces enquêtes du commissaire Maigret à raison d'une par mois. Moers commence par s'étonner de ce « tour de force » du « jeune auteur liégeois ». Simenon lui répond : « — Un roman par mois, peuh ! la belle affaire !... J'ai plus de deux cents livres derrière moi, écrits en moins de dix ans. Certes, ces livres sont ce que j'appelle de la littérature alimentaire, mais enfin, il faut les écrire tout de même... » Le romancier met donc d'emblée l'accent sur sa facilité, mais aussi sur son travail. Il ajoute : « — Un roman : ce n'est rien de l'écrire... J'aime mieux de l'écrire que de le lancer. » Et d'évoquer « les journaux, l'éditeur, la station de T.S.F., les firmes cinématographiques », avant de s'écrier : « — Mais je ne suis pas un écrivain, moi, je suis un chasseur, je suis un pêcheur ; ah ! la campagne et mon bateau !... » Autrement dit, l'auteur n'est à Paris que pour des raisons médiatiques, sûrement pas pour l'ambiance intellectuelle de la capitale. D'ailleurs, écrire n'est pas son occupation principale puisqu'il se définit avant tout comme un sportif, un homme actif et adepte de la vie au grand air, loin des villes. L'allusion au bateau entraîne Moers à préciser qu'à bord

³ Trois d'entre elles, réalisées par J. K. Raymond-Millet, Georges Charensol et Odette Pannetier, ont été reproduites dans le n° 4 des *Cahiers Simenon, Du Petit Reporter au grand romancier*, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1990, pp. 81-98.

de son « petit bateau », le romancier vient de croiser « le long des côtes hollandaises, allemandes, danoises, baltes, finlandaises, norvégiennes ». Simenon ne rectifie pas, bien que l'« Ostrogoth » n'ait vu que les côtes hollandaises et allemandes. En effet, le voyage vers la Laponie, le long des côtes norvégiennes, a eu lieu à bord de deux autres bateaux des lignes régulières. Quant aux côtes danoises, baltes et finlandaises, Simenon ne les a jamais vues à ce moment de sa vie. On perçoit donc bien le processus : non seulement l'écrivain laisse penser qu'il est exceptionnel — et il l'est, certes —, mais il laisse l'intervieweur suggérer qu'il l'est davantage encore. C'est là un trait que les interviews suivantes vont confirmer, sinon accentuer.

Le 27 juin 1931 paraît dans *Le Courrier cinématographique* une autre interview de Simenon, par J. K. Raymond-Millet⁴, intitulée « La naissance d'un romancier » et sous-titrée « apéritif-interview », l'entrevue se déroulant dans un café parisien. À ce moment-là, six enquêtes de Maigret ont déjà paru chez Fayard. Entrée en matière : « — On vous appelle, dis-je, le romancier vagabond ; et... / Il ne me laissa pas continuer. / — C'est vrai, je le suis, trancha-t-il. J'ai 28 ans. J'ai vécu plusieurs années en Finlande ; deux ans en Allemagne ; un an en Russie soviétique ; un an dans la brousse africaine. J'ai parcouru le Japon, la Chine, l'Australie, les deux Amériques, toute l'Europe naturellement (il fit un geste de la main, qui semblait signifier : parbleu, cette banlieue !). J'ai fait deux fois le tour complet du globe. » On ne peut que le répéter ici : à ce moment de sa vie, Simenon, en dehors de la France et de la Belgique, n'est allé que dans les Pays-Bas, ainsi qu'un peu en Allemagne et en Norvège, même si, quelques années plus tard, il voyagera autour du monde et ira dans plusieurs des pays qu'il cite ici. On peut encore, si l'on veut, faire remarquer que son imagination l'a déjà conduit auparavant dans plusieurs parties du globe quand il écrivait ses romans populaires et notamment ses romans d'aventures exotiques, mais on ne peut croire qu'il confonde imaginaire et réalité. On ne peut croire non plus que l'intervieweur ait mal reproduit ses propos, même s'il ne faut jurer de rien : le journaliste aurait par exemple pu présenter comme réels des voyages qui n'existaient qu'à l'état de projets dans l'esprit de Simenon. En outre, il ne s'agit pas ici d'un de ces articles satiriques qui fleurissent volontiers dans la presse de l'époque en vue de railler ce que certains considèrent comme des défauts de l'écrivain.

Lors de ses escalas, ajoute le romancier, il se « mêle à tous les mondes » et il se livre à de multiples activités : « — Je suis, un jour, reçu par les autorités officielles d'une ville. Le soir, habillé en matelot, je passe une partie de la nuit dans les bouges des ports. Le lendemain matin, j'assiste à une réunion secrète de proscrits ou d'exilés. L'après-midi, je joue aux cartes avec les bourgeois de l'endroit. Je sais m'incliner devant une souveraine ; et je sais comment on gagne une fille, au couteau. Je sais la règle du jeu de boules en Pologne ; et comment on capture des gorilles, en Afrique Orientale. Je sais faire sauter la

⁴ L'intervieweur est un homme de cinéma, bien assorti, donc, à l'hebdomadaire qu'il représente. Il aurait même joué un petit rôle dans *Le Chien jaune* de Jean Tarride en 1932.

banque, dans un casino de luxe ; et je sais me défendre avec des dés truqués. Je sais danser comme il sied à un bal de sous-préfecture ; et danser comme il sied, dans un musette ». Ici encore, il faut faire la part de l'exagération : on ne doute pas que Simenon sache danser en plusieurs circonstances, il est certain qu'il a été reçu par des autorités, comme le bourgmestre de Stavoren, qui s'appelait même Poppinga (avec deux *p* toutefois, contrairement aux Poppinga romanesques), sa fréquentation des bouges est bien connue, mais pour le reste, il a surtout lu des informations utiles quand il écrivait ses romans populaires... et notamment *L'Homme à la cigarette*, où il a créé un héros, J. K. Charles, qui s'adapte avec aisance à toutes les vicissitudes de la vie, même les plus improbables, tout en rêvant et ambitionnant de vivre plusieurs existences⁵.

Justement, voici maintenant l'expérience de l'écriture : « — Mon nom n'est connu que depuis peu, monsieur ; mais savez-vous que depuis dix ans, sous seize pseudonymes différents, j'ai écrit des romans populaires et des feuilletons à raison de 20 000 lignes par mois, et plus de 15 000 contes ? Tous les genres, monsieur. Les uns dans des journaux pieux, d'autres dans les journaux libertins. Parfois, c'étaient les mêmes contes. La conclusion seule changeait : édifiante et de tout repos pour les hebdomadaires religieux, délicieusement amoral pour les autres. Ah ! c'est bien amusant ! Ce travail absorbant, mais point ennuyeux, de feuilletoniste, ne me fut pas inutile. On n'y acquiert pas du talent si l'on n'en a pas. Mais on y apprend admirablement bien son métier. » Bien sûr, il y a du vrai, ici aussi, et on sait combien ces travaux de forçat de l'écriture ont été utiles à Simenon, mais il faut à nouveau faire la part de l'exagération : il est certain que l'auteur n'a pas écrit 15 000 contes, mais un peu plus d'un millier, ce qui n'est déjà pas si mal, et on se demande bien où sont passés ses écrits destinés à des « journaux pieux ». Lestes ou grivois, oui ; pieux, non !

Comme il se doit, l'intervieweur s'étonne de la vitesse d'écriture de Simenon. Celui-ci ne s'en émeut pas : c'est le métier dû à l'expérience acquise dans les romans populaires d'une part et à sa vie d'autre part, qui l'a « fait pénétrer dans tous les milieux ». Il y a cependant plus intéressant puisque l'auteur fournit ici pour la première fois, précisément dans cette interview, l'ébauche d'une explication concernant sa méthode d'écriture, ce que l'on appellera beaucoup plus tard le fameux *rituel* : « — Bon, mon existence est découpée en périodes de quinze jours. Dans chaque période, un roman est composé entièrement. Le premier jour, je me promène, seul, au hasard. Je cours, je m'assois, ou je marche. Je renifle les gens qui passent. Je donne rendez-vous à mes personnages. Je les présente l'un à l'autre⁶. Je regarde. Lorsque je rentre chez moi ensuite, j'ai "le point de départ" de mon histoire,

⁵ Ces caractéristiques appartiennent bien plus à J. K. Charles qu'à Yves Jerry, comme Simenon l'a plusieurs fois rappelé : voir Michel LEMOINE, « Maigret en gestation dans les romans populaires », in *Traces*, n° 1, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1989, pp. 53-79 et plus particulièrement pp. 55-58 et 62-64.

⁶ Ces deux dernières phrases traduisent excellemment, selon moi, cette phase préparatoire précise de l'écriture romanesque simenonienne. Que je sache, l'auteur n'utilisera jamais plus, ensuite, pour la caractériser, des formules aussi heureuses que celles-ci, à la fois simples, légères et « poétiques ».

“le lieu” où se déroulera l’action, et “son atmosphère”. Il ne m’en faut pas davantage. Je n’y pense plus. Je me couche. Je dors. Je rêve. Mes personnages grandissent en moi, sans mon concours⁷. Bientôt, ils ne m’appartiennent plus : ils ont leur vie propre. Le lendemain et jours suivants, je n’ai plus qu’à me faire leur historien⁸. / Vous ai-je dit que je dactylographiais moi-même mes bouquins, directement, sans passer par l’écriture manuscrite ? Peu de retouches et de modifications. Mes livres sont du premier jet. / J’écris toujours sans plan ; je laisse mes gens agir et l’histoire évoluer suivant la logique des choses. Mes romans ont généralement douze chapitres. Je compose un chapitre chaque matin, pas davantage. Cela ne me demande qu’une heure et demie ; mais ensuite je suis “vidé” pour ce qui reste de la journée. / Bon ! Douze chapitres, donc douze jours, cela fait, avec le jour de préparation, treize jours. / Le quatorzième jour, je relis mon bouquin. Je corrige les erreurs de frappe, la ponctuation, une dizaine de mots dans tout le livre. Et je porte le texte à mon éditeur. / Le quinzième jour, je reçois mes amis, je réponds aux lettres qui me sont parvenues pendant la quinzaine, et j’accorde des interviews. / Et cela recommence, exactement la même chose, durant la quinzaine qui suit. »

Ce modeste épitexte⁹ (non certes modeste dans le chef de Simenon) esquisse même une théorie du roman simenonien, au départ, si j’ose dire, de l’axiome de la mayonnaise, celle-ci exigeant nécessairement, fait-il dire à son interlocuteur, « des œufs, de l’huile, et du vinaigre ». « — Eh bien ! un roman, c’est la même chose, poursuit le Socrate liégeois qui use ici de la maïeutique. Il faut une action, de la psychologie, et une atmosphère. Surtout une action, ensuite de la psychologie, et quelques notations d’atmosphère. S’il n’y a qu’une action, ce n’est pas un roman, c’est un feuilleton populaire. S’il n’y a que de la psychologie, c’est un essai, c’est une étude, c’est de la littérature pure, c’est tout ce qu’on veut, mais ce n’est pas un roman. S’il n’y a que de l’atmosphère, ce peut être très joli, mais c’est un travail d’esthète, et rien de plus. / Le grand public — et il a raison — veut une œuvre qui soit complète, qui soit finie, qui soit au point. / Au restaurant, l’honnête homme maugrée si la mayonnaise qu’il a commandée n’est pas réussie. S’il achète une auto, il exige un moteur parfait, une carrosserie impeccable, et que le plus petit organe de la voiture fonctionne. Pourquoi voudriez-vous que le même homme, chez le libraire, se contente d’un feuilleton, d’un essai “pur”, ou d’un travail d’esthète ? / Non, il réclame un roman qui soit un roman. Un squelette, des muscles, de la chair. / Le tout est de savoir doser ces éléments... » À ce moment, J. K. Raymond-Millet se permet un « — Vous êtes magicien en cet art... », à quoi Simenon réplique superbement : « — Pas de compliments : cela perd [*sic* pour “prend” ?] du temps. Garçon ! »

⁷ Et voici l’inconscient ! Décidément, très jeune, Simenon savait caractériser ses potentialités.

⁸ Jolie formule également. Et pourtant, comme s’il n’y avait pas d’autres secrets ! Sinon, serions-nous rassemblés ici pour décoriquer une fois de plus l’œuvre de Simenon ?

⁹ On rappellera que l’épitexte constitue avec le péritexte, selon la terminologie de Gérard GENETTE (*Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987), le paratexte, c’est-à-dire l’ensemble des éléments qui entourent et prolongent un texte. L’épitexte se situe hors du livre (critiques, interviews, etc.), tandis que le péritexte en fait partie (titre, préface, quatrième de couverture, etc.). Nous ne sommes pas tellement éloignés ici de la « posture » actuelle.

Le troisième intervieweur est bien connu puisqu'il s'agit de Georges Charensol qui était depuis 1925 secrétaire de rédaction des *Nouvelles littéraires*¹⁰. C'est dans cet hebdomadaire que paraît le 22 août 1931 son interview de Georges Sim, neuvième d'une série intitulée « Les illustres inconnus ». Georges Sim, on le sait, est le pseudonyme le plus employé par Simenon pour signer ses romans populaires, mais, comme il ne l'utilise plus pour signer sa série des *Maigret*, on peut se demander pourquoi le romancier est désigné de la sorte. À cette époque, huit romans de Maigret ont déjà paru. Nous entrons d'emblée *in medias res* puisque l'interview s'ouvre sur ces déclarations de Simenon : « — Comme je mets en moyenne quatre jours pour faire un roman, il n'est pas très étonnant que j'en aie déjà écrit 280, sous seize pseudonymes différents. / Je me lève tous les jours à cinq heures et demie du matin ; à six heures, je suis devant ma machine à écrire. À côté de moi j'ai soit une bouteille de fine, soit un litre de vin blanc. J'écris un chapitre à l'heure. Après chaque chapitre je monte sur le pont de mon bateau satisfaire un besoin naturel, et je redescends. À midi je traverse la passerelle et, complètement abruti, je m'allonge sur l'herbe. » On le constate, le rythme d'écriture s'est considérablement accru depuis l'interview du mois de juin : un chapitre par heure au lieu d'un chapitre par jour, et comme l'écrivain rédige de six heures à midi, il abattrait donc ses six chapitres par jour ! À ce compte, c'est deux jours qu'il lui faudrait pour écrire un roman, et non quatre comme il le déclare ! Autre exagération : les 280 romans populaires signés de pseudonymes. Nous en avons comptabilisé 192 dans *L'Autre Univers de Simenon* et, même s'il est assuré que certains de ces romans n'ont pas été retrouvés, il serait bien étonnant que leur nombre atteignît 280.

Surprise : pas d'exagération concernant les voyages puisque Simenon a « visité la Hollande, l'Allemagne, la Scandinavie » et « revient de Laponie », mais il se désole de devoir rester actuellement à bord de son yacht « sans naviguer », son contrat avec Fayard l'en empêchant. Il poursuit en déclarant qu'il n'a « aucune imagination », qu'il se sert des gens côtoyés au cours de ses voyages — il cite les exemples du *Chien jaune* et d'*Un Crime en Hollande* — et parfois, de l'un ou l'autre fait divers, tout ceci n'étant pas faux. Et Charensol poursuit en louant les qualités des romans de Maigret avant de conclure en se montrant bon prophète, comme je l'ai déjà indiqué ailleurs : « On peut dire sans crainte de beaucoup se tromper, que ce romancier populaire demain sera un romancier tout court.¹¹ »

Le 4 février 1932 paraît dans *L'Éclaireur de Nice*, sous le titre « Un buveur d'encre : Georges Siménon [sic] », une interview réalisée par Renée Davis¹² à Antibes et au Cap-

¹⁰ Georges Charensol a été de 1949 à 1962 rédacteur en chef de cette importante revue littéraire fondée en 1922.

¹¹ Voir Michel LEMOINE, « Évolution et parentés littéraires de Simenon selon la critique de 1931 à 1935 », in *Traces*, n° 3, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1991, pp. 75-119.

¹² La Toile est presque muette sur cette journaliste qui aurait été dans les années 1930 la secrétaire et peut-être la compagne de René Béhaine (1880-1966), écrivain fort oublié aujourd'hui, bien qu'il ait été jadis comparé à... Proust et loué par Léon Daudet, Robert Poulet ou Yves Gandon..

d'Antibes où réside alors l'écrivain. Treize romans de Maigret ont paru à ce moment. Interrogé sur son style de vie et sa méthode de travail, l'écrivain — s'en étonnera-t-on ? — se montre péremptoire : « — Pour écrire, *il faut voir ; pour voir, il faut voyager ; pour voyager, il faut de l'argent...* pour gagner de l'argent, si l'on est romancier, *il faut écrire...* / [...] Tous les matins, de 7 h. et demie à 9 h. et demie, seul, à la machine, je tape mon chapitre sans plan préalable. / [...] Je pars sur une idée relative : / 1. à un lieu déterminé. / 2. J'y place les personnages qui me paraissent devoir y vivre et, par un *crime*, une *affaire* qui pourrait se passer dans ce lieu réel, je prête à mes protagonistes des pensées, des passions, des réflexes à leur mesure. / Désormais, le fil conducteur existe... Le subconscient fait le reste. Pas à pas, dès lors, je suis la trame de l'enquête et, au dernier chapitre, je découvre, avec le lecteur futur, le coupable, que je ne connaissais pas moi-même la veille ! » Voilà qui est clair et net : la boucle est bouclée. « — Gestation douloureuse ? » s'enquiert la journaliste. La réponse fuse : « — Non, seulement réfléchie. Le premier jour, quand il me faut commencer un nouveau livre, je suis un homme grognon, irritable, de mauvaise humeur. / Deuxième jour : la mémoire filtre des souvenirs, évoque un milieu. / Le troisième jour, départ du premier chapitre, sur la donnée suivante : étant donné que telle maison renferme tels acteurs, quel peut être le drame inévitable dans cette maison ? / Et alors, pas d'idées préconçues ; désormais, je regarde vivre mes personnages. / Mes idées sur la littérature ? C'est un grand mot, la littérature... Moi, j'écris pour le public... le grand. À mon avis, la vraie littérature doit être comprise par tout le monde ; autrement, c'est de l'acrobatie de music-hall exécutée par des *"petits messieurs"*, bien cosmétiqués, échappés vifs des... sociétés... d'admiration mutuelle ! / Moi, j'aime les vrais écrivains : Rabelais, Goethe, Gorki ; ceux-là sont clairs, ils sont vrais par leur puissance, ils *touchent*. / Il faut que la jouissance soit à la base de la production. Si on ne peut pas se mettre dans la peau d'un ouvrier, comment le décrire, comment bâtir un millionnaire ? / Écrire comporté, en essence, *vivre*. On écrit avec sa sensibilité, sa sensualité, son odeur, son goût, sa vue, etc. » Face à de telles lignes pleines d'assurance et donneuses de leçons où le jeune romancier joue au maître d'écriture confirmé, on imagine la réaction de certains auteurs bien en place. Et pourtant, une fois encore, comme dans l'interview précédente, au-delà des outrances, Simenon montre qu'il est conscient de ses possibilités. D'autres le seront aussi : ce n'est pas sans raison qu'il signera son premier contrat avec Gallimard dans un an et huit mois, le 18 octobre 1933, peu avant d'être remarqué par Gide.

La dernière interview envisagée est celle qu'a réalisée Odette Pannetier¹³ ; elle a paru dans *Candida* le 16 juin 1932, alors que dix-sept enquêtes de Maigret ont été publiées depuis le lancement de la série. Le titre de l'interview, « Georges Simenon, candidat explorateur », fait allusion au voyage que l'écrivain va entreprendre en Afrique. D'ailleurs, écrit la journaliste que Simenon reçoit dans son appartement du Carlton, à Paris, « Sur un mur une carte d'Afrique était sillonnée de haut en bas d'un cordonnet rouge qui situait

¹³ Odette Pannetier était une des plumes les plus lues de *Candida* où elle écrivit parfois des articles au vitriol. De 1929 à 1962, elle publia une dizaine d'ouvrages, dont *Quand j'étais candide* (1948) et *Toujours candide* (1950).

l'itinéraire du hardi pionnier. » Au fait, pourquoi quitte-t-il la France en abandonnant une série qui l'a rendu célèbre ? La réponse ne se fait pas attendre : « — Ma chère, c'est inouï, je n'en peux plus... Je m'en vais la semaine prochaine, je fuis, je vais faire un tour d'Afrique, parce que c'est un pays que je déteste d'instinct sans y avoir jamais été et je veux voir si j'ai raison. / [...] Oh ! vraiment, je n'en pouvais plus... J'ai hâte d'être ignoré enfin, de pouvoir me promener incognito. Vous comprenez, c'est odieux ; ne pas pouvoir entrer dans un bar, dans un restaurant sans qu'aussitôt les gens se poussent du coude : "Regardez, c'est Georges Simenon..." [...] Vous comprenez, continua Georges Simenon, on me lit dans le monde entier. Ainsi, en Amérique, c'est par 200 000 que mes traductions se vendent. À New York, on dit que je suis le plus grand romancier policier du monde. Et je travaille si simplement, vous savez ; vraiment, tout ce que j'ai écrit me vient tout seul... Mais, parce que je suis désormais copié de tous les côtés, je veux renouveler mon genre. J'ai été le premier à le faire, j'en créerai un autre, voilà tout. Quand je reviendrai de mon tour d'Afrique, je préparerai une nouvelle collection, quelque chose qui comportera encore un côté aventures très grand, mais qui sera plus littéraire. / Je sais que le style de ma série des *Maigret* était déjà très satisfaisant, mais je veux faire mieux encore. Vous n'ignorez pas qu'il n'y a pour ainsi dire plus de romanciers en France. Eh bien ! Je veux montrer à tous les gens de lettres qu'on peut parfaitement écrire un roman, recréer un genre qui agonise. »

Par quoi va donc être caractérisé ce nouveau genre romanesque annoncé ? Simenon ne se fait pas prier pour l'expliquer : « — Il se passera des choses dans mes romans. Il y aura toujours un côté de mystère, mais il ne sera pas forcément policier. / Il peut y avoir du mystère sans qu'il y ait un assassinat incompréhensible ou un vol de fortune inattendu. Toute cette série de romans aura aussi un personnage formant lien. Ce ne sera plus Maigret, commissaire méditatif, solide et bourru, hérissé de sa pipe, mais un être plus falot, un être de seconde zone qui ne jouera qu'un tout petit rôle mais qui servira à relier tous les romans entre eux. Je rêve d'un personnage dans le genre de Laurel, vous savez ce petit homme falot, étonné, auquel aucune de ses bonnes intentions ne réussit. Ce n'est pas Charlot, parce qu'il y a des compensations aux malheurs de Charlot ; tandis que Laurel est le type du gaffeur et du malchanceux. Il est résigné, il a tellement l'habitude de lâcher un plat quand il le porte, qu'il s'étonne quand il ne le lâche pas. Bien entendu, ce n'est pas encore au point et mon voyage m'occupe. C'est en cours de route que je pourrai travailler. Vous me direz que j'aurai autre chose à faire, mais, en fait, dans mes périodes de plus grande activité, je ne travaille jamais plus de quatre ou cinq heures par jour. C'est assez dire que je pourrai continuer d'agir ainsi en voyage. »

On le sait, Simenon dit vrai quand il soutient qu'il va désormais s'atteler à un « nouveau genre romanesque ». Lors du séjour à Paris au cours duquel il rencontre Odette Pannetier, il a d'ailleurs signé le 3 juin avec son éditeur Fayard le contrat concernant « une série nouvelle de romans inédits » qui s'appellera « La Nouvelle Collection de Georges

Simenon ». Dans cette série seront publiés, après son voyage en Afrique, *Le Coup de lune*, *La Maison du canal*, *Les Fiançailles de Mr. Hire* et *L'Âne-Rouge*, les trois premiers de ces titres ayant été retenus pour figurer dans la « Collection de la Pléiade » en 2003. On ne trouvera pourtant pas, dans « La Nouvelle Collection de Georges Simenon », le personnage récurrent qu'il évoque dans l'interview et qui constitue néanmoins la preuve que le romancier a déjà réfléchi à sa prochaine série. En lisant la caractérisation de ce personnage, on ne peut cependant s'empêcher de penser à Hire, dont la démarche sautillante¹⁴ et le dandinement¹⁵ font pourtant davantage penser à Charlot qu'à Laurel. On remarque d'ailleurs fatalement ici un élément qui pourrait figurer dans une étude concernant l'influence du cinéma sur Simenon.

À travers ces cinq interviews, préludes à des centaines d'autres, se fait donc jour l'image que le jeune auteur entendait donner de lui-même à travers la presse de l'époque, mélange de vérités parfois étonnantes en elles-mêmes et de contrevérités consistant surtout en exagérations et vantardises. En effet, au début des années 1930, époque où il était en quête de renommée, Simenon n'hésitait pas, lors de ses interviews, à se mettre en valeur en jetant de la poudre aux yeux de ses interlocuteurs, en exagérant encore, par exemple, sa singulière rapidité d'écriture bien réelle ou la prodigieuse abondance non moins réelle de sa production. Dans ce contexte, l'auteur feint la suffisance et l'autosatisfaction pour apparaître trop souvent comme un homme de records, à l'instar d'un champion sportif.

Il y a plus. À une époque où la télévision, telle que nous la concevons, n'existait qu'à l'état de projet, où, en dehors de la photo, il était exceptionnel pour un lecteur de voir un auteur, par exemple dans un reportage cinématographique, les intervieweurs tentent généralement de montrer à quoi ressemble physiquement l'interviewé. Selon cette sémiotique de l'apparence, du gestuel, bref, de ce qui échappe à la parole rapportée, quel « look » arborait donc le Simenon du début des années 1930 ? Singulièrement, la posture se rapproche ici de son sens premier d'« attitude particulière du corps ».

Moers fait voir « un jeune homme qui n'a pas trente ans, est grand, large d'épaules, blond, qui sourit, mordille sa pipe, s'agite, marche en parlant ; les mots ne sont pas assez prompts pour suivre sa pensée ; celle-ci est pleine de tableaux, de gestes ; la voix, coupée d'éclats, n'est pas du tout étudiée, mais naturellement souple dans quelques-unes de ses inflexions, énergique quand elle affirme, et si sauvage lorsqu'elle semble se fâcher. » Traduisons : force, amabilité, nervosité, rapidité.

¹⁴ Georges SIMENON, *Les Fiançailles de Mr. Hire*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. 3, pp. 293, 311, 323, 328, 349, 355, 376, 380, 399.

¹⁵ *Id.*, pp. 292, 293, 323, 400.

Pour être interviewé par J. K. Raymond-Millet, Simenon arrive en voiture : « Son auto, conduite à bonne allure et freinée avec précision, se rangea docilement — fier animal aux ordres d'une main sûre — au bord de ce trottoir dont le bitume, j'imagine, dut tressaillir. / Soudain, il fut devant moi, grand, fort, les cheveux en bataille, les yeux rieurs, le teint rose, la poignée de main vigoureuse sans être brutale. Cinq secondes après, nous conversions, presque amis déjà, séparés seulement par deux liquides alcoolisés. » L'interview s'engage, mais parfois, Simenon ne maîtrise plus ses gestes : « [...] de sa large main, il donna à la table du café une gifle de bonne camaraderie. Je dus rétablir l'équilibre compromis des consommations. / Il se mit à rire, débordant de santé ». Nous apprendrons encore que Simenon a un chauffeur tchèque, mais que ce chauffeur ne sait pas conduire¹⁶, et que l'écrivain achèterait volontiers un yacht plus grand pour remplacer l'« Ostrogoth ». Enfin, l'interview se termine : « D'un bond, Simenon est à son volant. La voiture file, nerveuse, incisive », à la façon de l'auteur lui-même. Se dégagent donc de tout ceci la vitesse, la force, la sociabilité, la nervosité, la gaieté, la santé, la richesse.

Pour interviewer Sim [*sic*], Georges Charenso s'est rendu du côté de Morsang, où est amarré l'« Ostrogoth » : « À cinquante kilomètres de Paris, au bord d'un paisible canal¹⁷, voici le yacht de Sim. Il songe à l'échanger contre un autre, plus grand, quelque chose dans les trente-cinq mètres avec cinq ou six hommes d'équipage. Là-dessus, il ira aux Indes, à Tahiti...¹⁸ » Quant à l'apparence de l'homme, la voici : « Si n'était son physique qui dénonce l'hérédité bretonne¹⁹ et hollandaise, on prendrait aisément Georges Sim pour un méridional tant il est expansif, cordial, exubérant. C'est un curieux personnage aussi débordant d'idées que de santé. La vie aventureuse qu'il mène l'a mêlé aux plus étourdissantes aventures et il a pour amis quelques-uns des pires requins — gros et petits — de ce temps. » Donc, richesse, sociabilité, nervosité, santé sont mises en valeur.

À Antibes, Renée Davis est manifestement séduite par notre homme, « un jeune journaliste en bonne santé, plein de fougue et de curiosité ; non pas de curiosités malsaines, mais de celle qui vous pousse à tout vouloir connaître des choses pour les mieux sentir... les mieux comprendre. / [...] faire parler un confrère tel que Georges Siméon

¹⁶ Selon d'autres témoignages, ce Yarko était yougoslave et conduisait aussi bien qu'un autre chauffeur. D'ailleurs, quand Simenon s'est rendu à Deauville pour une séance de signature le 15 août 1931, il y est allé à bord de l'« Ostrogoth », tandis que Yarko amenait la voiture par la route. D'autre part, l'écrivain s'est évidemment souvenu de son chauffeur quand il a introduit un Yarko dans trois de ses nouvelles, *La Fleuriste de Deauville*, *Les Larmes de bougie* et *Le Vieux Couple de Cherbourg*.

¹⁷ Il s'agit en fait de la Seine.

¹⁸ Simenon ne remplacera finalement pas l'« Ostrogoth », qu'il vendra pourtant à l'automne 1931.

¹⁹ On ne s'étendra pas ici sur cette légende qui avait cours dans la famille Simenon jusqu'à ce qu'elle soit mise à mal par les recherches de Mathieu RUTTEN en 1977 (*Georges Simenon*, Bruges, Desclée De Brouwer). Voir Michel LEMOINE, *Liège couleur Simenon*, Liège, C.É.F.A.L./Centre d'Études Georges Simenon, 2002, t. III, pp. 415-416 et 463-464,

[sic], c'est agréable : il est lui-même, ça se sent, ça se voit... et c'est bien reposant ! / C'est reposant, parce qu'il est bavard comme une pie belge. Au fait, il est belge, notre romancier populaire. » Tiendrait-il de son père « hollandais » [sic] « cette jovialité, cet équilibre dans le travail » ? En quelques mots sont donc soulignées la jeunesse, la santé, l'impétuosité, la curiosité, la sociabilité et la gaieté de Simenon.

Odette Pannetier, à son tour : « J'imaginai déjà un Georges Simenon vaincu par un surmenage intellectuel trop continu, étendu hâve et demi-somnolent sur une chaise longue. Au Carlton, où il occupe deux appartements, je trouvai un Simenon tout rose, tout rond, tout souriant, presque ventru — peut-être pour faire auteur arrivé — et vêtu manifestement pour un ciel de Floride ; costume ocre, souliers blancs et jaunes. Mais il avait gardé cet air évaporé et un peu petit marquis que je lui avais connu quand il n'avait pas encore reçu le baiser de la gloire, comme l'on dit quand on veut écrire vraiment un article pour une page littéraire. » Au-delà de la santé, de l'élégance et de la gaieté, la journaliste suggère ici l'ambition de l'écrivain.

À travers ces interviews se détermine une image qui va assurer à Simenon la célébrité, mais va en même temps lui coller à la peau sans lui être toujours favorable, loin de là. Quoi qu'il fasse plus tard, Simenon restera trop longtemps un phénomène, un cas, « le cas Simenon », pour reprendre le titre donné par Thomas Narcejac à son essai sur le romancier. Malgré des exceptions, l'intelligentsia continuera souvent à voir en lui un écrivain à succès qui écrit trop et trop vite. Beaucoup et vite, nous avons vu que les premières interviews le soulignaient. On a retenu la facilité et non le travail. La légende est en marche, où l'extralittéraire prendra le dessus en délaissant trop volontiers le littéraire... La situation de Simenon a bien changé de nos jours où il est enfin reconnu, comme le constate Jean-Baptiste Baronian à la fin d'un de ses articles où il est question de posture : « On n'en est plus là aujourd'hui, plus du tout, et il ne fait aucun doute que la publication de trois volumes de ses œuvres dans la Bibliothèque de la Pléiade y a énormément contribué. / On en est même arrivé à sacraliser Simenon et, dans divers milieux dits intellectuels, à se réclamer, à se revendiquer de lui sans la moindre réserve. Tout comme on s'enorgueillit d'aller à une représentation d'un opéra contemporain aux chorégies d'Orange ou d'assister, au festival de Prades, à une exécution des six suites pour violoncelle de Jean-Sébastien Bach. / Ça vous pose un homme, ce genre de référence. Ça vous donne du brillant. Du vernis. Pour un peu, vous porteriez volontiers un T-shirt à l'effigie de maître Georges ou une belle écharpe blanche marquée Maïgret. / Simenon, une nouvelle posture pour être dans le vent ? / De toute évidence, c'est ce qui se passe, non ?²⁰ »

²⁰ Jean-Baptiste BARONIAN, « Georges Simenon : le Nobel dans la pipe », www.bon-a-tirer.com (revue en ligne), 123, 1er janvier 2010, article repris dans *Le Bulletin simenonien*, 10, mars 2010, pp. 1-4.

Dès les années 1950, plusieurs critiques avisés ont été très conscients du fait qu'il courait sur Simenon pas mal de rumeurs non vérifiées, dont ils ont parfois subodoré l'origine. Ainsi, nous nous plaisons à signaler la sagacité d'un Pierre Lacroix qui écrivait en 1952 : « On a raconté beaucoup d'histoires sur les débuts de Simenon. Les unes sont vraies, les autres exagérées. Certaines sont même inexactes. Elles appartiennent à la légende — car il y a légende — de l'auteur du *Bourgmestre de Furnes*. / Il fallait, alors, qu'on parlât de lui. Pour quiconque veut vivre de sa plume, la vie littéraire a des exigences draconiennes. Il faut rester dans l'actualité, c'est-à-dire y participer d'une façon ou d'une autre. Simenon était un inconnu. Il devait se faire connaître. Il y parvint. » Denyse Simenon, deuxième épouse de l'écrivain, abondait dans ce sens dans une déclaration concernant son mari et datant de 1952 également : « Peu d'hommes vivants, je crois, ont suscité autant de légendes [...]. On en lit partout, même dans les journaux sérieux. Elles l'amuse beaucoup et il n'éprouve jamais le besoin de les rectifier. » Notamment lorsqu'il était lui-même à l'origine de ces légendes ?

²¹ Pierre LACROIX, « Un nouvel académicien. Georges Simenon », *La Relève* (Bruxelles), 12 janvier 1952.

²² Denyse SIMENON, « Peu d'hommes vivants ont suscité autant de légendes que "Jo"... », *C'est la vie*, 4 avril 1952.

RITES ET RISQUES DE LA COMMUNICATION DANS LA SÉRIE MAIGRET : LES CONDUITES COMMUNICATIONNELLES DU COMMISSAIRE

Bill ALDER

Associate Lecturer, Open University (Royaume-Uni)

INTRODUCTION

LES conduites communicationnelles de toute personne se manifestent de plusieurs façons — soit linguistique (à l'oral ou à l'écrit), soit paralinguistique (les gestes et le langage du corps). Le silence et l'immobilité peuvent également faire partie d'une conduite communicationnelle. Dans toute société et dans toute situation, il existe des rites de communication, des règles de comportement plus ou moins explicites que le sujet communicant suit de manière plus ou moins consciente. La mesure dans laquelle une personne adhère à ces règles ou les transgresse en dit long sur sa vue de la société et sur sa propre personnalité.

Au début du vingtième siècle, Ferdinand de Saussure (1983) a révolutionné l'étude de la linguistique en insistant sur la distinction entre langue (les éléments structurels d'une *langue* qui ne varient pas) et *parole* (l'emploi de la langue dans le monde réel où il y a des variations importantes). Selon le sociolinguiste américain Dell Hymes (1972, 1974), les langues sont des phénomènes sociaux et le sens de tout usage de la langue ne peut être compris que dans son contexte situationnel. Chaque usage appartient à une situation sociale spécifique et c'est cette situation qui influence les formes distinctives de la communication. Le linguiste britannique David Crystal (2003) distingue en outre entre les traits sociolinguistiques d'une communication, sur lesquels nous n'avons que peu de contrôle conscient, et les traits stylistiques qui représentent un choix de la part du locuteur. Hymes prend comme outil d'analyse le modèle SPEAKING, un acronyme pour ses huit catégories de description d'une communication.

S. Setting (heure, endroit)

Situation

Scene (psychologie, culture)

- P. Participants (locuteur, destinataire, autres personnes présentes)
- E. Ends (objectifs, intentions)
- A. Acts (forme et contenu de l'usage de la langue)
- K. Key (ton et manière de cet usage, qui peuvent avoir plus d'importance que la forme et le contenu ; ainsi, dans le cas de l'ironie)
- I. Instrumentalities (oral, écrit)
- N. Norms (interactions socialement déterminées ; interprétations culturellement déterminées)
- G. Genres (type d'événement de parole ou d'acte de parole)

Dans ce qui suit, je vais utiliser ces notions pour analyser les conduites communicationnelles du commissaire Maigret en ce qui concerne les formes d'adresse dont il se sert et la mesure dans laquelle il se conforme aux ou transgresse les rites établis.

FORMES D'ADRESSE : LE TUTOIEMENT ET LE VOUVOIEMENT

La distinction entre le tutoiement et le vouvoiement est un concept familier aux locuteurs de la plupart des langues européennes (sauf dans le cas de l'anglais moderne et certaines langues nordiques comme l'islandais). Cette distinction appartient à la fois à la langue (chaque forme de la deuxième personne a ses propres formes qui sont invariables) et à la *parole*, c'est-à-dire qu'il faut décider avec qui, quand et où on va employer le tutoiement et le vouvoiement.

Dans le français standard, le tutoiement est utilisé pour les proches (famille et amis), les pairs (notamment dans le travail), les subalternes, les enfants et les animaux. Le tutoiement peut être également utilisé pour manifester du mépris à son interlocuteur. Le vouvoiement, par contre, est employé pour les personnes auxquelles on doit un certain respect ; de cet ensemble, font partie les inconnus, les supérieurs et les personnes âgées ; par ailleurs, le vouvoiement s'impose dans les contextes où un certain formalisme est de rigueur. Il s'ensuit que les choix de Maigret dans son emploi du tutoiement et du vouvoiement nous en diront long sur ses attitudes envers les gens et les contextes sociaux dans lesquels il vit et travaille.

MAIGRET EN FAMILLE

Evidemment, Maigret et sa femme se tutoient, bien qu'ils n'emploient jamais leurs prénoms (Jules et Louise). Les parents de Maigret étant morts, et le commissaire n'ayant

ni frères ni sœurs, son cercle familial est restreint aux sœurs de Madame Maigret et à leurs familles. Dans *Maigret* (1934) le commissaire et sa belle-sœur se tutoient ; Maigret tutoie son neveu, Philippe, un jeune policier qui sollicite son aide à la retraite, mais ce dernier vouvoie son oncle.

MON AMI MAIGRET

Maigret n'a qu'un seul vrai ami, le docteur Pardon, et nous apprenons que : « Il y avait plus de dix ans maintenant que les Maigret et les Pardon étaient amis [...] et pourtant les deux hommes n'avaient jamais eu l'idée de se tutoyer. » « Etait-ce le respect que chacun éprouvait pour l'autre qui les empêchait de se tutoyer ? » (*Maigret et l'affaire Nahour*, 1966, pp.6, 18) Avec ses amis d'enfance et ses anciens camarades de classe, la situation est plus complexe. Marie Tatin, que Maigret a connue pendant sa jeune enfance, est toujours au village de Saint-Fiacre quand le commissaire revient pour une enquête ; bien qu'il la tutoie, elle le vouvoie (*L'Affaire Saint-Fiacre*, 1932, p.69). Comme avec son neveu, il y a un tutoiement inégal, une idée sur laquelle nous reviendrons dans d'autres contextes. Maigret tutoie Chabot, le juge d'instruction à Fontenay-le Comte, un ami à l'université, mais : « Il devait faire un effort pour appeler son ancien camarade par son prénom et cela sonnait étrangement. Même le tutoiement qui ne venait pas tout seul. » (*Maigret a peur*, 1953, p.16). Fumal, un camarade d'école que Maigret n'avait jamais aimé, essaie de le tutoyer (« Dis-donc, on se tutoyait, autrefois »), mais Maigret répond « Plus maintenant. » (*Un Echec de Maigret*, 1956, pp.274-275) Dans *L'Ami d'enfance de Maigret* (1968) un condisciple de lycée, Léon Florentin, se présente dans le bureau du commissaire où « Maigret [...] éprouvait une certaine peine à le tutoyer après si longtemps. » (p.7) Ils continuent à se tutoyer le long du roman, mais Maigret se sent de plus en plus mal à l'aise : « J'aimerais autant que tu ne m'appelles pas mon vieux. » (p.16)

Qu'apprenons-nous de ces exemples ? Surtout que Maigret exerce un choix en ce qui concerne le tutoiement des anciens camarades de classe. Il ne suit pas une règle absolue, mais choisit ses formes d'adresse selon son attitude envers chaque personne. Marie Tatin appartient à un rang social inférieur au sien, mais il a d'heureux souvenirs à son égard, alors le tutoiement est un mélange d'affection et de condescendance. Le respect mutuel entre Maigret et Chabot nous rappelle un peu les relations avec Pardon, avec la différence que l'amitié avec celui-là remonte à leur adolescence. Florentin est un personnage louche mais pas forcément méchant, alors Maigret tolère dans une certaine mesure la familiarité du tutoiement mais n'encourage pas un sens d'amitié. Fumal, par contre, représente tout ce que Maigret ne supporte pas : c'est un nouveau riche vulgaire, mais ce qui est pire c'est que c'est un usurpateur : en achetant le château de Saint-Fiacre, il est entré là où il n'a pas de place, dans le sanctuaire de la noblesse héréditaire. Le « crime » de Fumal est d'avoir bouleversé l'ordre « naturel » comme le voit Maigret.

MAIGRET ET SES COLLABORATEURS

En ce qui concerne les collaborateurs de Maigret, nous retrouvons ce tutoiement inégal dont j'ai parlé ailleurs. Dans le français standard à cette époque-là, le tutoiement s'employait pour les subalternes et le vouvoiement pour les supérieurs dans un système hiérarchique. Il n'est donc pas surprenant que le commissaire tutoie ses inspecteurs et qu'ils le vouvoient. Mais il se peut que la question soit plus complexe.

Le narrateur des romans donne à quatre reprises des explications à propos des formes d'adresse utilisées par le commissaire pour parler à ses inspecteurs, mais, comme dit Murielle Wenger dans son étude consacrée aux collaborateurs de Maigret, « ces "éclaircissements" — qui n'en sont pas tout à fait — nous montrent plutôt que Simenon n'est pas très au clair sur ce tutoiement. » Wenger cite quatre passages tirés du corpus. D'abord : « En dehors de Janvier, qu'il avait toujours tutoyé, Maigret n'employait le tu — et seulement avec quelques personnes — que dans le feu de l'action, ou encore quand il était très préoccupé. » (*Les Scrupules de Maigret*, 1957, p.120) Puis : « Ils étaient quelques uns, comme ça, que le commissaire tutoyait, des anciens d'abord, avec qui il avait débuté et qui, à l'époque, le tutoyaient aussi, qui n'osaient plus, qui l'appelaient maintenant monsieur le commissaire ou, quelquefois, patron. Il y avait aussi Lucas. Pas Janvier, il ignorait pourquoi. Et enfin les très jeunes, comme le petit Lapointe. » (*Maigret et le voleur paresseux*, 1961, p.135) Ensuite : « De tous ses collaborateurs, Lucas était le plus ancien, et il arrivait à Maigret de le tutoyer. Il tutoyait Lapointe aussi, parce qu'il avait débuté tout jeune, alors qu'il avait toujours l'air d'un gamin trop poussé. » (*Maigret et le tueur*, 1969, p.290) Finalement, « [Janvier] c'était le seul qu'il tutoyait d'une façon régulière. Il lui arrivait aussi de tutoyer le petit Lapointe, le dernier arrivé à l'équipe. Quant aux autres, il leur disait vous, sauf parfois quand il était distrait ou dans le feu de l'action. » (*Maigret et l'homme tout seul*, 1971, p.693)

Étant donné le sens contradictoire de ces commentaires, Wenger procède à une analyse statistique des interactions entre Maigret, Lucas, Janvier et Lapointe. Elle trouve que sur les 56 romans où Lucas est interpellé par Maigret, celui-ci emploie le tutoiement dans 48 cas, le vouvoiement dans un seul roman et les deux formes dans 7 enquêtes. Le seul roman où il emploie uniquement le vouvoiement est *Le Charretier de la Providence* (1931), la première enquête où ils travaillent ensemble. Dès l'enquête suivante, le tutoiement commence. Dans les romans où le commissaire vouvoie Lucas, il le fait dans un contexte précis, c'est-à-dire quand il lui parle devant une autre personne, par exemple un suspect. Ceci correspond à l'idée de Hymes selon laquelle, en plus du locuteur et du destinataire, toute interprétation d'une articulation doit prendre en compte les autres personnes présentes. Il s'agit, donc, d'une sorte de *vouvoiement officiel*.

Dans le cas de Janvier, il y a 39 romans où Maigret le tutoie, un seul où il le vouvoie exclusivement, et 5 où il utilise les deux formes. Le tutoiement s'explique au début par le bas âge de Janvier (25 ans dans *La Tête d'un homme*, 1931), mais devient au fil du temps une expression de familiarité et d'affection. Dans le seul roman où il le vouvoie exclusivement (*Maigret et le marchand de vin*, 1970), Maigret ne lui adresse la parole qu'une seule fois, et cela en présence de plusieurs autres collaborateurs. Dans les textes où les deux formes sont employées, le vouvoiement est souvent utilisé, comme pour Lucas, en présence d'un tiers.

Enfin, prenons le cas de Lapointe. Dans les 34 enquêtes où il intervient, Maigret ne le vouvoie que deux fois, un peu par « distraction » (dans *Les Scrupules de Maigret*, où d'ailleurs il le tutoie la plupart du temps). Étant donné sa jeunesse, on pourrait dire que son tutoiement par Maigret manifeste que ce dernier se considère comme une sorte de substitut paternel.

Torrence et Moers (spécialiste de l'Identité Judiciaire) sont d'autres collaborateurs proches de Maigret, moins présents que Lucas, Janvier et Lapointe, mais ce sont, quand même des personnages récurrents dans la série. Torrence apparaît dans 31 romans et Moers dans 24. Chaque homme est vouvoyé dans sa première apparition (*Pietr-le-Letton*, 1931, et *Monsieur Gallet, décédé*, 1931), mais Maigret passe au tutoiement ou à un mélange des deux formes dans les romans suivants. Le commissaire interpelle souvent Moers avec des termes affectueux (« mon petit Moers » ou « vieux »), comme pour Lucas, Janvier et Lapointe, mais cela est moins évident avec Torrence, et le narrateur va jusqu'à dire que « Il [Maigret] ne le [Torrence] tutoyait pas, bien qu'il le connût depuis beaucoup plus longtemps que Lapointe. » (*Maigret et les braves gens*, 1962 p.413)

Les autres collaborateurs de Maigret ne sont présents que pour une seule enquête et le commissaire adopte une variété de formes d'adresse. Certains sont tutoyés, d'autres sont vouvoyés et de nombreuses locutions suggèrent la familiarité — « (mon) petit », « (mon) vieux », « fiston ». Sans exception, ils vouvoient Maigret et certains l'appellent « patron » parce qu'il y a « peu de policiers en France pour résister au plaisir de lui dire "patron" avec une familiarité affectueuse » (*Mon ami Maigret*, 1949, p.29). Le cas de Lecoœur, ancien inspecteur de Maigret devenu chef de la PJ de Clermont-Ferrand, est particulièrement intéressant : étant donné son grade, Maigret le vouvoie mais Lecoœur, quant à lui, continue à appeler Maigret « patron » (*Maigret à Vichy*, 1968).

Les formes d'adresse employées par le commissaire pour communiquer avec ses collaborateurs les plus proches sont donc choisies d'une manière assez méthodique. Maigret tutoie en principe Lucas, Janvier et Lapointe, et cela pour plusieurs raisons. D'abord l'ancienneté de leur travail en commun. Puis la « familiarité » : Lucas, Janvier et Lapointe font partie d'une sorte de famille de substitution pour Maigret qui n'a ni enfants, ni frères ou sœurs. Il est vrai que Maigret et ses collaborateurs ne passent aucun temps ensemble

en dehors de leur contact professionnel, mais, par contre, ils passent beaucoup d'heures dans un cadre très familial, c'est-à-dire à table, que ce soit à la Brasserie Dauphine ou ailleurs. On pourrait voir Lucas comme le frère cadet ; Janvier comme un substitut filial au début de la série, puis comme un frère benjamin (il remplace le commissaire pendant les vacances d'été de Maigret et de Lucas dans *Maigret s'amuse*, 1957); et Lapointe comme le fils que les Maigret n'ont jamais eu. Mais malgré cette intimité, il y a une autre dimension à cette relation : Maigret est le supérieur dans une organisation hiérarchique, alors son tutoiement de Lucas, Janvier et Lapointe, de même que leur vouvoiement, reflètent ce fait. Si ses collaborateurs intimes appellent le commissaire « patron », cela a un côté affectueux mais cela signifie également la reconnaissance de leur position subordonnée.

Il va sans dire que Maigret, conscient des rites de communication d'une organisation hiérarchique telle que la Police Judiciaire, vouvoie toujours son chef, le directeur de la PJ. Avec les gens de la magistrature, Maigret adopte une attitude de politesse (il les vouvoie, les appelle par leurs titres, « Monsieur le juge », etc.), mais il s'agit d'une politesse formelle, on pourrait presque dire une *politesse négative* dans le sens de Holmes (1992, p.297), où l'objectif est de mettre une distance entre le locuteur et le destinataire. En fait, cette distance dans les communications reflète une distance réelle, à la fois personnelle et professionnelle, entre le commissaire et les magistrats. En contraste avec les origines plébéiennes de Maigret, « les gens du Parquet [...] appartenaient presque tous aux couches moyennes, sinon supérieures de la bourgeoisie. [...] D'où, chez eux, une incompréhension quasi-génitale devant certains problèmes, une attitude irritante devant certains cas que les hommes de la PJ [...] évaluaient d'instinct. » (*Les Scrupules de Maigret*, pp.74-75)

LES CLIENTS DE MAIGRET

En s'adressant aux « inconnus » dans ses enquêtes, que ce soient des suspects, des témoins ou des plaignants, Maigret vouvoie généralement. Aristocrates, hauts-, moyens- et petits-bourgeois, plébéiens, paysans et prolétaires sont, généralement interpellés avec respect par le commissaire ; même les déclassés, comme Roger Couchet (*L'Ombre chinoise*, 1932) et Darchambaux (*Le Charretier de la Providence*) sont vouvoyés pourvu qu'ils aient leurs origines dans un milieu « respectable ». Maigret n'a aucune sympathie pour des collègues comme l'inspecteur Chabiron, « un de ces policiers qui tutoient invariablement coupables et témoins avec la conviction que cela les impressionne. » (*Maigret a peur*, p.61) Il y a, par contre, plusieurs exceptions importantes à cette règle.

Lorsqu'il s'agit d'une personne qui fait partie du milieu du crime « professionnel », surtout celles qui occupent une position basse dans la hiérarchie criminelle (souteneurs, prostituées, petits voyous, durs), Maigret tutoie souvent son interlocuteur, comme il le

fait avec Petit Louis (*Au Rendez-vous des Terres-Neuves*, 1931), Cassin (*Chez les Flamands*, 1932), Fernande (*Maigret*), Jo le Boxeur (*Maigret et son mort*, 1948). Cependant, Maigret a également tendance à tutoyer ceux et celles qui se trouvent dans les positions les plus méprisées de la société française, c'est-à-dire les jeunes femmes d'origine modeste et les ouvriers immigrés. Ainsi tutoie-t-il systématiquement la serveuse Emma (*Le Chien jaune*, 1931) et les ouvriers polonais et algériens arrêtés à La Citanguette (*La Tête d'un homme*). Dans le premier cas, le narrateur parle d'« une sorte de sympathie innée entre la fille de salle et le commissaire », mais le tutoiement ne passe que dans une seule direction, et on pourrait dire plutôt qu'il s'agit de la condescendance d'un fort — un homme, un fonctionnaire de l'État — envers une faible — une jeune femme vulnérable. Dans le cas des ouvriers immigrés, il semble que Maigret, comme beaucoup de ses compatriotes à l'époque, croit que les gens venus de l'étranger pour travailler en France sont en-dehors de la société française et ne méritent pas les mêmes rites de politesse que l'on offrirait ou à un(e) Français(e) ou à un étranger bourgeois.

MAIGRET SUIT LES RÈGLES

Il semble, alors, que, dans l'ensemble, Maigret suive les règles : son emploi du tutoiement et du vouvoiement, sa manière d'adresser la parole à ses interlocuteurs suit les grandes lignes de ce que l'on pourrait attendre. Cette conformité est parfois consciente. Dans *Les Mémoires de Maigret* (1951), le commissaire raconte comment il a appris les différentes façons d'interpeller les différentes sortes de suspects : « Tu es fait ! » pour un voleur à la tire sur les Grands Boulevards (p.115), mais « Puis-je vous demander de me suivre sans faire de scandale ? » pour une voleuse à l'étalage dans les grands magasins (p.116). Maigret est un professionnel qui sait parler aux gens selon leur statut et la situation. Dans *Chez les Flamands* il arrive à faire parler la supérieure du couvent : « Les gens du quai des Orfèvres eussent sans doute été étonnés de voir un Maigret très à son aise. Lorsque la supérieure entra, il la salua discrètement, en l'appelant par le nom que l'on doit donner aux Ursulines, c'est-à-dire en disant "Ma mère..." » (p.127) Quand il a travaillé à la Brigade Mondaine, il a appris « que la plupart des agents des mœurs étaient à tu et à toi avec les filles dont ils connaissaient le prénom ou le surnom. » (*Les Mémoires de Maigret*, p.123) Evidemment, Maigret comprend bien que, dans sa profession, il y a des rites de communication auxquels il faut obéir selon le contexte spécifique. Ce déploiement d'une gamme de stratégies de communication se voit très clairement dans *Le Chien jaune* et *Le Port des brumes* (1932). Dans chaque roman, ceux qui détiennent un titre sont interpellés correctement (« Monsieur le maire », « Docteur »), les bourgeois sont appelés « monsieur » ou « madame », les marins sont vouvoyés, mais désignés par leur prénom ou surnom (Léon, Grand Louis) et les jeunes femmes par leur prénom (Emma, Julie). Maigret comprend même que tandis qu'il peut tutoyer la première (une fille de salle), la deuxième est la servante particulière du capitaine Joris (et a, en plus, les manières d'une petite-bourgeoise), alors il faut la vouvoyer.

Mais cette aptitude pour choisir une forme d'adresse basée sur la position sociale de ses interlocuteurs est plus qu'une question relevant de la compétence professionnelle du commissaire. Cela correspond, à un niveau plus profond, à sa vision de la société. Pour Maigret, chacun(e) a sa place dans la société et, en essayant de changer de place, on risque gros : « J'avais l'obscur sentiment que trop de gens n'étaient pas à leur place, qu'ils s'efforçaient à jouer un rôle qui n'était pas à leur taille et que, par conséquent, la partie, pour eux, était perdue d'avance. » (*Les Mémoires de Maigret*, p.71) Aux yeux de Maigret, la société française est forcément une société fondée sur la classe sociale, dans laquelle chacun a son rôle à jouer. Les menaces qui pèsent sur la stabilité sociale viennent de trois côtés : d'abord, des membres des groupes privilégiés qui abusent de leur position, par exemple la clique de l'hôtel de l'Amiral dans *Le Chien Jaune* ou le grand-bourgeois Grand-maison dans *Le Port des brumes* ; deuxièmement, des membres de la petite bourgeoisie qui témoignent d'une ambition disproportionnée, comme les Gautier dans *L'Affaire Saint-Fiacre* ou Madame Martin dans *L'Ombre chinoise* ; en troisième lieu, des étrangers sans racines dans la société française, tels que Radek dans *La Tête d'un homme* ou Rivaud dans *Le Fou de Bergerac* (1932).

Pour maintenir la stabilité dans une telle société, il faut une personne qui peut aider chacun à trouver sa place (y compris ceux et celles qui, grâce à leurs qualités personnelles, méritent une promotion sociale) et, en même temps, freiner les éléments perturbateurs. C'est pour cette raison que Simenon fait de Maigret un homme qui peut transcender la classe sociale, en partie par sa capacité de parler de manière appropriée à des représentants de toutes les couches sociales. Comme dit Dubois : « À l'homme des classes, Simenon oppose l'homme de classe. Ce dernier ne refuse pas les divisions mais prend de la hauteur par rapport à elles. » (1992, p.188) Ou, comme dit le narrateur du *Port de brumes* : « Maigret était un homme tout court, sans qu'on pût lui mettre une étiquette. » (p.99) Plusieurs critiques, par exemple Dubois, Fabre (1981) et Bertrand (1994), ont démontré le caractère utopiste de ce projet, mais cela ne nous concerne pas ici : ce qui compte ce sont plutôt les intentions de l'écrivain en créant un personnage dont les compétences communicationnelles correspondent à son rôle déontologique.

MAIGRET TRANSGRESSE

Mais si les conduites communicationnelles de Maigret vont de pair avec son rôle d'un *redresseur des destins*, comment se peut-il que de temps en temps il s'exprime de façon inappropriée ? Considérons plusieurs exemples. En premier lieu, il passe parfois, dans le feu de l'action, du vouvoiement au tutoiement, avec quelquefois un retour au vouvoiement, comme dans ses conversations avec Jaja et Sylvie (*Liberty Bar*, 1932) ou Grand Louis et le capitaine Lannec (*Le Port des brumes*). Par moments, il abandonne sa manière de parler raisonnable pour laisser tomber de gros mots ou pour insulter son interlocuteur :

« Qu'est-ce que vous êtes venu f... ici ? » (à Radek, dans *La Tête d'un homme*, p.211) ;
 « Crétin ! Sale petit crétin » (à Métayer, dans *L'Affaire Saint-Fiacre*, p.71) ; « Salaud » (à
 Groult-Cotelle, dans *L'Inspecteur Cadavre*, 1944, p.283).

Ces transgressions semblent arriver dans trois sortes de contexte. D'abord, il y a les situations où Maigret adopte une attitude impolie ou inattendue pour des raisons professionnelles, soit pour provoquer soit pour intimider un adversaire. Un des exemples les plus explicites se trouve dans *L'Inspecteur Cadavre*, où Maigret confronte Alban Groult-Cotelle et l'ancien inspecteur Cavre : « Pour la première fois depuis qu'il s'est mêlé à cette affaire, il joua les Maigret, comme on dit à la PJ » (p.272). Le commissaire abandonne progressivement toute politesse pour parler d'abord à « monsieur Groult » (p.273) avant de l'appeler « Groult » tout court, ensuite « Alban » (p.275), avant de dire avec une forte ironie « monsieur Alban Groult-Cotelle ». « Cavre » devient « Justin » et « celui-ci sursauta en s'entendant appeler par son prénom. » (p.274)

Lorsqu'il interroge le tenancier de l'hôtel où habitent les suspects dans *Maigret et son mort*, le commissaire adopte un ton agressif pour intimider son interlocuteur : « Tu mens ! [...] Reste ici. Ferme la porte ! [...] Je vais te donner un bon conseil : ne fais pas l'idiot ! [...] Tu mens ! Parle. [...] » (pp.130-132)

Comme dit Maigret ailleurs : « Le policier est avant tout un professionnel » (*Les Mémoires de Maigret*, p.176). Et cette habileté dans les communications, cette aptitude à varier sa parole, fait partie du professionnalisme du commissaire. Cette habileté s'étend également aux interactions de Maigret avec les juges et les procureurs, des gens pour lesquels il a peu de sympathie mais envers qui il ne peut pas abandonner les formes conventionnelles de politesse. Dans sa longue conversation téléphonique avec le juge Comélieu dans *Maigret et son mort*, Maigret arrive, par son ton ironique, presque d'une insolence calculée, à se moquer de son interlocuteur sans jamais dépasser les bornes des convenances admises.

- Je suis enchanté, monsieur le commissaire, de vous avoir enfin au bout du fil.
- Croyez, monsieur le juge, que tout le plaisir est pour moi.
- Voilà cinq fois que je vous appelle à votre bureau.
- Et je n'y étais pas ! soupira-t-il avec consternation.

Le visage du juge Comélieu, dans son cabinet, devait être jaune, peut-être verdâtre. (pp.53-55)

Finalement, de temps en temps, mais rarement, Maigret semble perdre contrôle de soi pour s'exprimer d'une manière qui dépasse complètement les bornes. En faisant ses adieux au procureur de Caen (qui a constamment empêché son enquête de suivre son cours), Maigret laisse tomber le propos suivant :

« Tout ce que je souhaite, c'est que les jurés de cette ville ne se laissent pas impressionner par l'hôtel particulier de cette crapule intégrale de Philippe et qu'ils exigent sa tête ». Et il grommela entre ses dents une mauvaise plaisanterie : « ainsi, il pourra continuer à faire le mort au bridge ! »

(La vieille dame de Bayeux,

Les nouvelles enquêtes de Maigret, 1944, p.233)

Son jugement sur Groult-Cotelle est également tranchant :

« Vous êtes ignoble, Groult. [...] Vous êtes un répugnant personnage. [...] J'aurais plaisir à vous accompagner jusqu'au pied de la guillotine. » [Groult-Cotelle] s'était approché de Maigret en manifestant une telle arrogance que le geste fut machinal, La main partit, littéralement, la main du commissaire, qui alla s'abattre avec un bruit mat sur la joue blême d'Alban. (*L'Inspecteur Cadavre*, pp.278-279)

Et ceci au maire de Concarneau :

« Et j'ajouterai. Monsieur le maire, avec tout le respect que je vous dois, que quand je prends la responsabilité d'une enquête, je tiens avant tout à ce qu'on me f... la paix. » C'était sorti tout à trac... Il y avait des jours que cela couvait. Maigret, peut-être pour se calmer, but une gorgée de whisky, regarda la porte en homme qui a dit ce qu'il avait à dire. (*Le Chien jaune*, pp.131-132)

Finalement, l'interrogatoire de de Moricourt dans *Mon ami Maigret* :

Je suppose que vous vous rendez compte que vous êtes une petite crapule ? [...] Je dis bien une petite crapule, une crapule qui a peur, qui est lâche. [...] Il existe plusieurs sortes de crapules, Moricourt, et, par malheur, il y en a qu'on n'arrive jamais à envoyer au bagne. Je vous dis tout de suite que je ferai ce qui est en mon pouvoir pour que vous y alliez. (pp.205-207)

Maigret [...] s'arrêta devant Philippe de Moricourt et, soudain, sans rien pût faire prévoir son geste [...] il lui flanqua sa main en pleine figure. (p.219)

Ce qui est intéressant c'est que, dans tous ces cas, l'objet de la colère de Maigret n'est ni un professionnel du crime, ni un membre des classes populaires, ni une fille publique, ni un ouvrier immigré. Dans ses communications avec tous ces gens, le commissaire se permet des façons de parler qu'il n'emploierait jamais avec des gens respectables. Mais Maigret ne supporte pas l'hypocrisie et la duplicité de personnes bien-pensantes et c'est pour cela que ses transgressions communicationnelles les plus graves leur sont réservées. Pour Maigret, les privilégiés dans l'ordre naturel social qui trahissent leur position sont des transgresseurs bien pires que les criminels professionnels, ce qui explique, et peut-être justifie, à ses yeux, ses propres transgressions verbales.

CONCLUSION

Nous avons vu qu'une étude de la communication verbale dans la série des *Maigret* peut être élucidée par quelques connaissances de base de la sociolinguistique. Cette discipline nous apprend que, dans un contexte littéraire, la notion de parole est plus importante que celle de langue. La mnémonique SPEAKING, de Hymes, ainsi que la distinction entre sociolinguistique et stylistique, de Crystal, peuvent nous aider à mieux comprendre les variations dans les communications de Maigret. Celui-ci ne parle pas dans le vide. Chacun de ses usages de la langue est conditionné par de nombreux facteurs : situation, interlocuteurs et auditeurs, objectifs, attentes sociales et culturelles. En plus, le contexte historique et sa perception par le créateur du commissaire exercent une influence profonde sur les communications de Maigret. Il serait difficile de comprendre la parole de Maigret sans référence à la société française et aux relations entre les différentes classes sociales dans la période de composition. Si un roman est forcément une œuvre de fiction, c'est une fiction enracinée dans le monde réel.

BIBLIOGRAPHIE

- Simenon, G. (1931), *Monsieur Gallet, décédé*. Paris : Fayard.
 Simenon, G. (1931), *Le Charretier de la 'Providence'*. Paris : Fayard.
 Simenon, G. (1931), *Le Chien jaune*. Paris : Fayard.
 Simenon, G. (1931), *Pietr-le-Letton*. Paris : Fayard.
 Simenon, G. (1931), *La Tête d'un homme*. Paris : Fayard.

- Simenon, G. (1931), *Au rendez-vous des Terres-Neuves*. Paris : Fayard.
- Simenon, G. (1932), *L'Affaire Saint-Fiacre*. Paris : Fayard.
- Simenon, G. (1932), *Chez les Flamands*. Paris : Fayard.
- Simenon, G. (1932), *Le Fou de Bergerac*. Paris : Fayard.
- Simenon, G. (1932), *Le Port des brumes*. Paris : Fayard.
- Simenon, G. (1934), *Maigret*. Paris : Fayard.
- Simenon, G. (1944), *L'Inspecteur Cadavre*, dans *Signé Picpus*. Paris : Gallimard.
- Simenon, G. (1944), La vieille dame de Bayeux, dans *Les nouvelles enquêtes de Maigret*. Paris : Gallimard.
- Simenon, G. (1948), *Maigret et son mort*. Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1949), *Mon ami Maigret*. Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1951), *Les Mémoires de Maigret*. Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1953), *Maigret a peur*. Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1956), *Un échec de Maigret*. Paris : Presse de la Cité. La citation est de l'édition de 1994 qui comprend *Maigret et le corps sans tête*, *Maigret tend un piège* et *Un échec de Maigret*.
- Simenon, G. (1957), *Maigret s'amuse*. Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1957), *Les Scrupules de Maigret*. Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1961), *Maigret et le voleur paresseux*. Paris : Presses de la Cité. La citation est de l'édition Tout Simenon, Tome 11 (1990). Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1962), *Maigret et les braves gens*. Paris : Presses de la Cité. La citation est de l'édition Tout Simenon, Tome 11 (1990). Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1966), *Maigret et l'affaire Nahour*. Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1968), *Maigret à Vichy*. Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1968), *L'Ami d'enfance de Maigret*. Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1969), *Maigret et le tueur*. Paris : Presses de la Cité. La citation est de l'édition Tout Maigret, Tome 9 (2008). Paris : Omnibus.
- Simenon, G. (1970), *Maigret et le marchand de vin*. Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1971), *Maigret et l'homme tout seul*. Paris : Presses de la Cité. La citation est de l'édition *Tout Maigret*, Tome 9 (2008). Paris : Omnibus.

- Bertrand, A. (1994), *Maigret*. Bruxelles: Éditions Labor.
- Crystal, D. (2003), *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. Cambridge : CUP.
- Dubois, J. (1992) *Le Roman policier ou la modernité*. Paris : Na-than.
- Fabre, J. (1981) *Enquête sur un enquêteur. Un essai de sociocritique*. Montpellier : Éditions du CERES.
- Holmes, J. (1992), *An Introduction to Sociolinguistics*. London: Longman.
- Hymes, D. (1972), On Communicative Competence, dans Pride, J.B. et Holmes, J. (dir.) *Sociolinguistics*. Harmondsworth : Penguin.
- Hymes, D. (1974), *Foundations in Sociolinguistics : an Ethnographic Approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Saussure, F. de (1983), *Course in General Linguistics*, trad. R. Harris. Londres : Duckworth.
- Wenger, M, 'Les quatre fidèles de Maigret', sur *Simenon's Inspector Maigret* à http://www.trussel.com/f_maig.htm

LES FACE-À-FACE DU COMMISSAIRE MAIGRET RITES ET RISQUES DE L'ENQUÊTE

Dominique MEYER-BOLZINGER

Université de Haute-Alsace (Mulhouse, ILLE EA 4363)

ON SAIT que le roman policier, fermement codifié, est un genre de la variation où l'enquête apparaît comme un ensemble de rites (lecture des indices, audition des témoins, leurres et fausses pistes, grande scène finale) permettant l'élaboration de la solution sous la forme d'un récit théâtralement proféré par le détective, héros du bien voir et du bien dire¹. Mais les enquêtes du commissaire Maigret se démarquent nettement du modèle : le personnage principal est un individu bien ordinaire, et sa méthode d'investigation, originale, ne se fonde pas sur le déchiffrement des indices ou le raisonnement subtil, mais sur l'approche patiente et bourrue des personnages. L'intérêt du commissaire pour les petites gens malmenés par la vie transforme l'intrigue du roman d'énigme en une galerie de portraits. Ainsi, dans l'écriture de Simenon, se combinent le rite, conçu comme un cadre d'habitudes ou un code générique, et le risque, faille, rupture ou dysfonctionnement. Remarquons en passant que cette structure qui oppose le rite au risque est celle-là même qui, dans le schéma quinaire de Larivaille, décrit la dynamique narrative comme la perturbation d'une situation initiale équilibrée, et, dans le récit de détection, représente le fonctionnement de l'indice comme la rupture d'un continuum.

Le face-à-face est à la fois un rite et un risque. Il constitue en effet une situation élémentaire de communication et d'interaction, socialement et narrativement fixée, mais on peut aussi y reconnaître une mise en jeu des faces, un peu à la manière de l'expression « pied à pied », soit, en termes goffmaniens cette fois-ci, une négociation de faces et de territoires. Depuis cette scène initiale où l'enquêteur se trouve face au cadavre jusqu'à celle où, face aux suspects, il énonce la solution de l'énigme, voire interroge le coupable jusqu'à l'aveu, on peut considérer que l'enquête se déroule d'un face-à-face à l'autre : en particulier dans une investigation comme celle de Maigret que l'on a décrite comme une identification ou une projection de soi, c'est-à-dire une rencontre avec autrui, car celle-ci rythme le déroulement de l'enquête et en souligne les frontières, incipit et explicit.

◊

Dans les *Maigret* de l'après-guerre, c'est-à-dire ceux où le personnage est bien fixé, où le déroulement du récit se fige et se ritualise, la communication apparaît comme une entreprise ritualisée et risquée, qui échoue de manière quasi inéluctable, au point qu'on

¹ Cet article est rédigé en orthographe rénovée selon les recommandations de l'Académie française.

peut se demander si Maigret, le meneur de jeu, sait ce que parler veut dire. L'essentiel de l'étude portera, après quelques remarques générales à propos des face-à-face, sur la visite du client à l'incipit et sur l'interrogatoire final, ce qui permettra de montrer combien Simenon fait un usage rhétorique des structures et des instances du roman policier.

LE FACE-A-FACE : UN MOTIF DES MAIGRET

En ce qui concerne le face-à-face, et la communication difficile à l'œuvre dans les *Maigret, Maigret et son mort* (1948) paraît tout à fait emblématique : l'incipit est construit à partir d'un double face-à-face. Le premier, actuel, est ennuyeux : une bourgeoise en vison et bijoux prétend que ses proches cherchent à l'empoisonner. Le second, virtuel, s'avère difficile et en fin de compte impossible, puisque le personnage qui appelle le commissaire au téléphone souhaite le rencontrer sans y parvenir. Aussi le face-à-face constitue-t-il à la fois le fond routinier de la situation initiale et la perturbation qui marque l'élan de la dynamique narrative. Dans la série des enquêtes du commissaire, vues comme autant de rencontres, de face-à-face qui s'enchainent, *Maigret et son mort* représente le face-à-face raté : le petit Albert cherche désespérément à rencontrer le commissaire et le paye de sa vie ; le roman ressemble plutôt à un roman noir qu'à un roman d'énigme, avec ses nombreuses morts violentes ; le démantèlement de la féroce bande des tueurs de Picardie, initié par le petit Albert, s'achève par un combat brutal et non un interrogatoire dans le bureau du commissaire ; le face-à-face idyllique qui sert d'épilogue constitue une sorte d'aboutissement *a contrario*, puisque Maigret rencontre, dans une auberge des bords de Seine où des buches flambent dans la cheminée, Nine, la compagne du mort, qui déborde de tendresse mais louche terriblement. Dans le titre du roman, la symétrie de l'expression, la conjonction de coordination et le possessif disent la relation particulière établie entre le commissaire et le petit Albert, mais le substantif révèle que cette rencontre-là n'a été qu'un substitut de face-à-face.

Cette structure élémentaire du face-à-face, actualisant la partition du Bien et du Mal sur laquelle se fonde le roman policier, connaît de nombreuses variantes qui emblématisent la manière de Maigret et témoignent de l'épaisseur romanesque que Simenon confère à ces récits semi-littéraires. On peut dire, par exemple, que les tête-à-tête avec Mme Maigret constituent une version privée du face-à-face, encore que Simenon rappelle constamment qu'ils sortent « bras dessus bras dessous ». De même les conversations à demi-mot avec Pardon, l'ami médecin du commissaire, sont plutôt des côte-à-côte que des face-à-face. Maigret se trouve-t-il face à lui-même ? Si à l'incipit de *Maigret en meublé*, on le voit en effet esseulé, cette solitude est plutôt l'expression de l'attente d'enquête, de la vacance initiale. C'est en fait le motif récurrent du commissaire à la fenêtre (Meyer-Bolzinger, 2004) qui représente ce face-à-face de Maigret avec lui-même, parce que ces moments constituent des pauses méditatives à un moment crucial de l'enquête, par exemple dans

La colère de Maigret, au moment où le commissaire comprend qu'on a utilisé sa réputation de policier compréhensif pour monter un système de corruption. Deux autres variantes du face-à-face appartiennent à l'univers imaginaire des *Maigret* : il s'agit tout d'abord du face-à-face avec un double, un homme du même âge que le commissaire, comme lui grand et costaud, comme lui d'origine provinciale et rurale, par exemple Pélardeau dans *Maigret à Vichy*, Serre dans *Maigret et la grande perche*, et bien sûr Tissot dans *Maigret tend un piège*. On retrouve ainsi la quête de l'ami médecin, un motif central qui contribue à la densité romanesque du personnage (Meyer-Bolzinger, 2003). Dans une version plus littérale mais liée aux remémorations infantiles du commissaire, le face-à-face devient visage contre visage : dans *Maigret se défend*, le commissaire prétend souffrir des dents pour se rapprocher d'un dentiste assassin. Le face-à-face se déroule dans le fauteuil du dentiste, où la relation patient-praticien inverse la hiérarchie policier suspect, où le menaçant devient menacé, ce qui explique que l'image du visage grossi et très proche provoque chez Maigret un sentiment d'angoisse irrépressible. Dans *Le Témoignage de l'enfant de cœur*, c'est la même image du visage rapproché, mais en un souvenir archaïque essentiel pour le commissaire : « C'était comme quand il était petit, qu'il était malade et qu'il lui semblait que sa mère, penchée sur lui, devenait tellement grande qu'elle débordait les limites de la maison². » (2-55) Ainsi les face-à-face, par leurs nombreuses variations, appartiennent et contribuent à la mythologie des Maigret.

On les retrouve évidemment actualisant les instances du roman policier, ce fameux triangle que Jacques Dubois a transformé en carré sémiotique (Dubois, 1992, p. 92) : ainsi Maigret l'enquêteur est face à la victime, face au suspect, et face au coupable. La structure conventionnelle du roman d'énigme, tout comme dans le roman procédural, veut que le face-à-face initial soit celui avec la victime. Cependant, dans ces cas là, Maigret examine peu le cadavre et préfère discuter avec ceux qui sont présents : « C'était le moment d'une enquête que Maigret détestait le plus. Ils étaient cinq ou six à se regarder, puis à regarder le corps devant lequel s'agenouillait le toubib. » (*L'Ami d'enfance de Maigret*, 14-348) On le voit plus souvent face à une future victime, qui sollicite son aide, par exemple dans *Les Scrupules de Maigret* ou *Maigret et le client du samedi*. On se trouve alors dans le cadre de la visite du client. Au terme du récit, le face-à-face final, face-à-face avec le coupable, ne se fait pas uniquement sous la forme d'un interrogatoire à la PJ. L'absence de manichéisme chez Simenon rend indéfinie la frontière entre coupable et victime, au point que l'interrogatoire final se transforme parfois en confession. Cela rappelle que Simenon voyait dans son enquêteur compatissant une forme de confesseur moderne proche du psychanalyste, un « raccommodeur de destinées ». Il apparaît ainsi que le jeu des face-à-face en ouverture et clôture des enquêtes de Maigret constitue pour Simenon l'occasion de variations génériques lui permettant de conférer à son personnage cette originalité que les critiques ont abondamment commentée.

² Toutes les citations de Georges Simenon proviennent de l'édition *Tout Simenon*, Paris, Omnibus, 2003. La référence indique le tome, puis la page.

LE FACE-A-FACE INITIAL : LA VISITE DU CLIENT

La visite du client est associée à la figure du privé : c'est ainsi que débudent de nombreuses enquêtes de Sherlock Holmes, de Marlowe ou Nestor Burma. C'est donc déjà un décalage d'imaginer un « client » qui vient voir Maigret, cela ne correspond pas à son statut de fonctionnaire mais s'explique par la notoriété exceptionnelle du commissaire, sa réputation de flic pas comme les autres, humain et compréhensif. Ce rite du *hard boiled*, transposé d'un type de roman policier à l'autre, trouve ainsi un nouveau sens car il est une occasion de rencontre ; de plus, l'incertitude générique institue le personnage comme un policier hors normes, dans tous les sens du terme. Dans les enquêtes du commissaire publiées entre 1950 et 1972, on trouve huit exemples de la visite du client : *Maigret et la vieille dame*, *Maigret et la Grande perche*, *Maigret à l'école*, *Un Échec de Maigret*, *Les Scrupules de Maigret*, *Maigret et le client du samedi*, *L'Ami d'enfance de Maigret*, *Maigret et M. Charles*. Parmi les visiteurs, il y a deux amis d'enfance, une vieille dame et une ancienne prostituée, trois hommes un peu ternes et une ancienne danseuse qui a fait un beau mariage, en somme une galerie de personnages simenoniens. Tous demandent au commissaire de l'aide, voire une protection. Le moment de la visite du client peut donc être analysé comme un acte de langage, « demander de l'aide », avec menaces envers les faces (*Face Threatening Acts*) et atténuations (*Softeners*) selon la terminologie de Goffman (Goffman, 1974).

La première de ces menaces est tout simplement l'intrusion dans le bureau du commissaire. Le surgissement de la nouvelle enquête, sur fond de vacance ou de routine professionnelle, parfois au moment même où s'achève l'enquête précédente, actualise exactement l'élément perturbateur qui lance la narration, le plus souvent sous la forme d'un coup de téléphone qui vient interrompre Maigret (qui dort, rêve, ou finit d'interroger un suspect). La visite du client, elle aussi perturbation, est représentée comme une menace de territoire, qui reflète en l'anticipant celle du meneur de jeu amené à pénétrer chez les gens pour mener son enquête. L'intrusion se lit dans la formule récurrente « insiste pour vous voir personnellement » et de nombreux détails soulignent l'investissement personnel que suppose cette intrusion : dans *Maigret à l'école*, l'instituteur injustement accusé a quitté son village vendéen, passé la nuit entière dans le train et attendu toute la journée que le divisionnaire veuille bien le recevoir. La carte de visite ou le formulaire transmis par l'huissier, l'attente dans le bien nommé Purgatoire contribuent à atténuer la menace en l'intégrant à des rites communicationnels tels que la présentation, le passage par des espaces de transition. Les excuses et l'humilité affichée du client jouent le même rôle. Dans *Maigret et le client du samedi*, par exemple, la menace est renforcée, puisque le client se rend chez Maigret et non à la PJ, et il ne cesse, par conséquent, de réitérer des excuses qui thématisent en fait son intrusion dans un espace privé : « J'ai honte de retarder votre repas... Votre femme va m'en vouloir... » (11-480) ; « Je vous empêche de dîner... votre femme va être fâchée... » (11-487) Ainsi dans le face-à-face qui s'installe, il y a d'emblée une négociation de faces puisque l'intrus doit se faire accepter et inciter Maigret à s'occuper de son affaire.

La visite du client, en effet, chez un privé tout comme dans les *Maigret*, est aussi l'occasion de la donation de l'énigme et de la certification du héros enquêteur : dans les enquêtes de Sherlock Holmes, par exemple, le client donne littéralement l'énigme à son interlocuteur, tandis qu'une anecdote sert à rappeler les compétences extraordinaires du détective. Avec Maigret, les choses ne se passent pas de manière aussi positive. Souvent, la donation est biaisée : le meurtre n'a pas (encore) eu lieu, par exemple dans *Un Échec de Maigret*, *Les Scrupules de Maigret*, ou *Maigret et le client du samedi* ; ou bien il s'est déroulé hors de la juridiction du commissaire, comme dans *Maigret et la vieille dame* ou *Maigret à l'école*. On voit bien qu'il s'agit de rendre difficile la donation de l'énigme, et non d'une question de vraisemblance, car une fois que Maigret a mordu à l'hameçon, c'est-à-dire une fois que la donation est faite, le problème de juridiction est oublié. Parce qu'elle est biaisée, la donation doit parfois être renforcée : par exemple, en même temps que la vieille dame rend visite à Maigret, son beau-fils qui est député fait intervenir le cabinet du ministre auprès du directeur de la PJ. Maigret ira donc à Étretat : la mission du « client » est accomplie, la donation effectuée, l'enquête amorcée.

Dans la même perspective, la certification du héros est au moins ambivalente et souvent carrément inversée. On voit Maigret occupé à des activités triviales de sa vie quotidienne — prendre le bus, déjeuner chez lui — voire en train de jouer, avec ses pipes ou avec une mouche : ces occupations peu glorieuses servent à rappeler que le commissaire est un homme ordinaire et constituent donc une certification à rebours. Le fait que, dans *Maigret et M. Charles*, le commissaire refuse le poste de Directeur de la PJ, est une certification ambivalente : c'est un manque du point de vue de l'excellence professionnelle, mais cela contribue à rappeler combien Maigret est différent des autres policiers, proche du terrain et de la vraie vie. Il arrive aussi qu'il commette une faute, quand il oublie de recevoir l'instituteur pendant toute la journée, ou quand il fait peu de cas des inquiétudes d'une autre vieille dame, la « folle de Maigret » qui sera assassinée le lendemain. Ainsi, dans la certification de Maigret au début des enquêtes, se manifeste l'ambivalence axiologique et la culpabilité inhérentes au personnage (Dubois, 1992).

La principale caractéristique de la visite du client est alors la déception, déception réciproque parfois, comme dans *Les Scrupules de Maigret*. Dans *Maigret et M. Charles*, Mme Sabin-Levesque déclare, d'abord : « Je vous imaginai plus gros » (15-779) puis « je vous imaginai autrement, plus compréhensif » (15-780). Le client, peu volubile quand ce qu'il a à dire est sérieux, peine à raconter son histoire ; il bafouille, hésite et se reprend, et Maigret l'interrompt par ses questions. Au point parfois que la narration devient l'objet d'une négociation : « Préférez-vous que je vous pose des questions ? » (11-482) demande Maigret au « client du samedi » qu'il reçoit chez lui, marquant ainsi la limite générique entre la visite et l'interrogatoire. Si les visiteurs sont déçus, c'est surtout que Maigret est désagréable ou inexpressif ; il n'a pas l'air d'écouter, il est statique (9-409), « toujours impassible et comme absent » (*Les Scrupules de Maigret*, 9-411). La visite du client est

donc un échec du point de vue de la communication, un échec qui se manifeste par la fuite du client — dans *Maigret et le client du samedi* ou dans *Les Scrupules de Maigret* — ou bien par une menace : « ... j'espère qu'il ne vous arrivera rien de fâcheux. » déclare le commissaire en conclusion d'un entretien plutôt houleux. « Dans le couloir, l'homme des boucheries, furieux, répliqua : - Je l'espère aussi. Pour vous ! » (*Un Échec de Maigret*, 8-528). Maigret lui aussi est mécontent et il grommèle à plusieurs reprises : « Je n'aime pas cette histoire » (*Maigret et le client du samedi*, 11-499).

Cet échec communicationnel, manifeste la plupart du temps, apparaît aussi dans le cas de deux visites qui se passent bien. Dans *Maigret et la vieille dame*, Maigret est séduit par sa « cliente », une charmante vieille dame qui, très habile, s'efface, fait la modeste et le met en valeur en opposant la notoriété du commissaire à sa prétendue insignifiance, tout en affirmant « je ne veux pas abuser de votre temps » (4-117). Elle arrive à raconter son histoire d'une seule traite, ce qui est exceptionnel, manifestant ainsi sa maîtrise communicationnelle : c'est elle qui dirige la visite, sans en avoir l'air. Le seul problème dans cette affaire, c'est que la vieille dame n'est pas, comme elle le prétend, une victime potentielle qui a besoin de protection, mais bel et bien un assassin. Ce n'est donc pas en son résultat mais à sa base même que l'acte « demander de l'aide » est faussé. Dans *Maigret et la Grande Perche*, on voit de même le commissaire perdre le contrôle de la situation, et de manière plus nette encore : la Grande Perche est une ancienne prostituée qui a ridiculisé, dix-sept ans auparavant, le jeune inspecteur venu l'arrêter. Le fait qu'elle rappelle cet épisode peu glorieux, dans sa fiche, pour se faire reconnaître, manifeste déjà l'absence totale d'humilité du personnage qui regarde le commissaire « tranquillement » (5-547). Elle inverse la certification en commençant par déclarer que Maigret s'est fourvoyé dans cette ancienne affaire qui lui a injustement valu de la prison et en le rabaisant ainsi au niveau du quidam — « il arrive à tout le monde de se tromper » (5-546). Elle confirme ce nouveau rapport de forces en déclarant, au lieu de « vous êtes le seul en qui j'ai confiance » : « Il faudrait que vous ayez confiance en moi » (5-546). C'est elle qui contrôle le déroulement de l'entretien, empêche Maigret de lui poser des questions, et impose son rythme — « Cela irait plus vite si vous me laissiez parler » (5-547). Non seulement elle se présente en égale du commissaire — « je vous parle comme à un ami » (5-548) — et lui donne effectivement des informations précieuses, ce qui fait que Maigret, sans s'en rendre compte, lui serre la main quand elle s'en va. Mais elle ne se contente pas d'une position d'égalité, et prend littéralement la place du commissaire, en raisonnant pour lui, en organisant l'enquête qui va suivre, et en révélant ce qu'il va faire — « vous oubliez que je connais la musique » (5-551).

Avec ces deux exemples, on comprend que la réussite communicationnelle de ces visites ne peut pas être portée au crédit du commissaire, qui semble peu efficace en la matière, alors même que sa réputation, et sa carrière, le désignent comme un policier

compréhensif qui collectionne les succès. Il faut néanmoins qu'une relation s'établisse, que le commissaire reçoive la demande qui lui est faite, accepte de s'occuper de cette affaire, même si cela se passe mal, pour que le récit puisse continuer. L'échange avec le client, quel que soit son échec apparent, doit malgré tout aboutir. Ce sont généralement les réminiscences du commissaire qui, tout en contribuant au portrait d'un homme ordinaire, jouent un tel rôle. Il en est de désagréables, quand c'est un ancien condisciple qui lui rappelle par sa présence des humiliations d'ordre social (*Un Échec de Maigret*). Celles qui renvoient à la petite enfance sont plus favorables : si la vieille dame réussit à s'imposer, c'est qu'en parlant des cosmétiques « Juva », elle provoque chez Maigret un souvenir de sa mère. Il en est de même avec *Maigret à l'école* :

Un autre jour, ces histoires auraient peut-être ennuyé Maigret. Ce matin-là, avec le soleil qui entrait par sa fenêtre et apportait des tiédeurs de printemps, avec sa pipe qui avait un goût nouveau, il écoutait, un vague sourire aux lèvres, les mots qui lui rappelaient un autre village, où il y avait aussi des drames entre la postière, l'instituteur, le garde champêtre. (7-231)

La réminiscence suscite l'adhésion du commissaire à l'affaire, alors que la communication explicite et le jeu du face-à-face n'avaient pas réussi à le faire. En ce qui concerne l'acte de langage « demander de l'aide », on voit que c'est, malgré les signes de l'échec communicationnel, un succès pragmatique.

LE FACE-A-FACE FINAL

Le face-à-face final met en œuvre un autre acte de langage — « dire la vérité » — mais fonctionne de manière similaire. Dans le roman d'énigme, comme dans le procédural, l'énoncé du récit explicatif marque simultanément la fin du récit, celle de l'enquête, et l'avènement du héros. Le dernier face-à-face est donc symétrique au premier : il s'agit dans les deux cas d'une situation de communication à travers laquelle s'effectue la donation d'une énigme ou de sa solution, une communication représentée par le face-à-face, celui de l'enquêteur et de la victime pour l'ouverture, de l'enquêteur et du coupable pour la clôture. Le face-à-face final connaît, lui aussi, de nombreuses variantes, entre le registre procédural de l'interrogatoire à la PJ, par exemple dans *La Colère de Maigret* et dans *Maigret tend un piège*, et la manière du roman d'énigme, où le face-à-face entre le détective et le coupable s'effectue plutôt dans un cadre privé. Dans *Maigret à l'école*, par exemple, l'énigme se résout dans une chambre d'enfant. La dimension procédurale des Maigret oriente le face-à-face final vers la forme de l'aveu :

Quand Maigret avait cette démarche lourde, ce regard un peu vague, cet air que tous les gens prenaient pour de la mauvaise humeur, tout le monde, à la P. J., savait ce que cela signifiait. Et, si on se permettait un sourire, on n'en ressentait pas moins un certain respect, car cela finissait tôt ou tard de la même façon : un homme — ou une femme — qui avouait son crime. (*Maigret et l'homme du banc*, 6-343)

La « mauvaise humeur » du commissaire révèle son humanité tout en contredisant sa réputation d'homme bienveillant ; l'attitude des collaborateurs combine connivence et distance ; le « respect » confirme l'efficacité professionnelle. On retrouve ainsi l'articulation dégagée à propos de la visite du client entre l'échec communicationnel apparent (ici la mauvaise humeur) et son aboutissement pragmatique (qui suscite le respect) : le commissaire ne clôt pas ses enquêtes de manière triomphale, il ne s'impose pas en détenteur d'une vérité qu'il manifesterait par ses compétences narratives, mais il a toutefois résolu l'énigme.

Alors qu'il se montre capable de force, voire d'une certaine brutalité, on voit souvent Maigret atténuer sa position hiérarchique, au point que l'interrogatoire n'en est plus un. Par exemple, dans *Maigret et le marchand de vin*, le meurtrier Gilbert Pigou est accueilli en pleine nuit dans son salon par un Maigret exceptionnellement souriant comme « un aîné bienveillant à qui on peut tout dire » (14-861) et qui explique à son inspecteur « nous bavardons tranquillement tous les deux » (14-868) : toutes les caractéristiques de l'interrogatoire ont été euphémisées, privatisées en quelque sorte, afin de permettre la confession de ce meurtrier par humiliation. Et c'est à cette occasion que le commissaire se souvient d'un face-à-face avec un écureuil terrorisé, qu'il s'efforçait de ne pas effrayer. Ainsi Maigret accueille, et respecte le coupable, sa faiblesse, au moment de l'interrogatoire final, alors même qu'il n'a pas été capable de le faire pour le « client » lors de la visite initiale. C'est qu'entre les deux s'est déroulée l'enquête, la rencontre, voire l'identification avec le personnage. Aussi l'expression « parler d'égal à égal », qui actualise la rencontre, se retrouve-t-elle aussi bien au début de l'enquête (*Maigret et la Grande Perche*) qu'à la fin, par exemple dans *Maigret se trompe* où le commissaire devise ainsi avec le Pr Gouin, une figure de grand médecin parisien. Une autre forme d'atténuation particulièrement significative est la constante modalisation des ultimes révélations, par une certaine mélancolie, par le pathétique de certains destins. C'est pourquoi le narrateur note, à l'explicit de *Maigret et la jeune morte* : « Maigret ne triomphait pas » (7-421). Ainsi s'adoucissent (puisque Goffman emploie le terme de *softeners*) les menaces que le commissaire, qui plus est victorieux, pourrait représenter : dans ces enquêtes de la rencontre, la résolution de l'énigme finit par ressembler à un fiasco, ce dont témoignent certains titres tels que *Maigret se trompe* ou *Un Échec de Maigret*.

À la visite du client caractérisée par l'intrusion et la déception, correspond donc, dans le face-à-face final, une mise en jeu de l'autorité du commissaire, au moment même

où il résout l'énigme. Il faut entendre cette autorité dans les deux sens du terme, car il s'agit tout aussi bien de la position hiérarchique du divisionnaire que de son *auctoritas*. En effet, l'enjeu de ces face-à-face centrés sur l'acte de langage « dire la vérité » est aussi d'ordre narratif, ce qui apparaît très clairement dans le roman d'énigme où l'enquêteur triomphant, face à un auditoire médusé, redit l'histoire, non plus comme une énigme, un mystère, mais sous la forme d'un récit complet et cohérent. Puisque dans les *Maigret* ce récit final s'énonce à travers la structure de l'interrogatoire, plus ou moins transformé, et de l'aveu qui en découle, il en résulte qu'à l'image de ce qui se joue parfois à l'incipit, la narration est l'objet d'une négociation. Par exemple, dans *Maigret et la jeune morte*, le commissaire, après avoir patiemment écouté la fallacieuse version des faits que lui sert le barman, lui déclare: « Ton histoire est parfaite à première vue, presque trop parfaite, et j'y aurais cru si je n'avais pas connu la jeune fille. » (7-420) Il déconstruit ensuite méthodiquement le récit mensonger avant d'obliger le barman à dire la vérité, en lui posant des questions précises. Ainsi Maigret prend le risque de partager, avec le coupable ou un de ses substituts, l'énonciation du récit explicatif, ce qui a pour conséquence formelle que, loin de se figurer comme un récit second, celui-ci se morcèle en dialogue où alternent de brèves répliques.

On voit aussi le divisionnaire négocier son récit avec une autorité supérieure, par exemple avec le directeur de la PJ qui doit accepter une version officielle peu convaincante : « — C'est vrai, ça ? — Non, mais pour ma part je ferai comme si c'était vrai. » (*Maigret en meublé*, 5-431) Ou encore avec le Président des Assises, face auquel le commissaire mène une réflexion quasi littéraire, se pose des questions d'auteur : « Il savait qu'il ne donnait, de la réalité, qu'un reflet sans vie, schématique. Tout ce qu'il venait de dire était vrai, mais il n'avait pas fait sentir le poids des choses, leur densité, leur frémissement, leur odeur. » (*Maigret aux Assises*, 10-451) Il en est de même avec le juge Comélieu qui souvent cherche à imposer une formule lapidaire résumant l'affaire, par exemple « un crime crapuleux » (*Maigret et l'homme du banc*, 6-422). Dans *Maigret et le voleur paresseux*, une enquête dont il n'avait pas le droit de s'occuper, le commissaire imagine en rêve, et en guise d'épilogue, un face-à-face des deux ennemis qui s'affrontent pour la maîtrise du récit. Son explication, une fois de plus, est fondée sur une approche subtile et approfondie du personnage, mais il comprend que son histoire contredit les positions de classe, voire les stéréotypes du roman policier, et que ses indices — deux poils de chat sauvage ! — ne valent pas grand-chose, au point que Comélieu lui lance : « en voilà assez, Maigret. Oubliez ces fantaisies et emportez ces poils... » (11-194) Sur ces évaluations peu amènes, Maigret renchérit lorsqu'il conclut par l'évocation de versions hypothétiques, en imaginant ce qu'aurait pu être le destin du personnage si... si le petit Albert n'avait pas ramassé ce ticket de train, si Louise Laboine n'avait pas loué un sac à main attaché à son poignet par une chaînette... En travaillant ainsi le récit de vérité, en le rendant hypothétique, peu vraisemblable ou carrément faux, Maigret abandonne son autorité narrative en même temps qu'il ne sait pas triompher.

Ainsi le face-à-face initial comme le face-à-face final se trouvent associés à la construction d'un récit. Derrière les deux actes de langage que l'on vient d'examiner, on entend en effet « raconter l'histoire », et dans les deux cas, cette activité narrative engendre des difficultés communicationnelles, ce qui explique que « demander de l'aide » et « dire la vérité » fonctionnent de la même façon contradictoire, à la fois marqués comme un échec et pourtant pragmatiquement aboutis. Il semble que dans ces face-à-face, c'est l'humanité de Maigret qui pose problème et qui permet d'articuler rite et risque : « Comme beaucoup, il n'était pas loin de voir en lui une sorte de Dieu-le-Père. De loin, cela lui avait paru facile. Maintenant, c'était un homme en chair et en os qu'il avait devant lui, fumant sa pipe à petites bouffées en le regardant avec de gros yeux presque indifférents » (*Maigret à l'école*, 7-228) En ce qui concerne l'incipit, les clients viennent parce que Maigret a une réputation d'humanité ; c'est parce qu'il est humain, donc faillible, que le face-à-face se passe mal ; et c'est son humanité, révélée par la compassion et les réminiscences, qui le fait cependant adhérer à l'énigme proposée. De même, pour la scène finale, ce sont ces mêmes qualités humaines qui aident le commissaire à résoudre l'énigme tout en atténuant considérablement les signes de sa réussite. Ainsi l'humanité de Maigret fait de ces deux moments-clés du roman policier, la visite du client et l'interrogatoire final, un rituel d'échec qui atteint cependant sa visée pragmatique.

Cela amène deux remarques. On a vu l'écrivain reprendre la logique de la variation qui est celle du roman policier et faire un usage rhétorique de ses figures imposées en en inversant systématiquement la valeur. Cela permet d'avancer que Simenon pratique une écriture expérimentale du roman policier, comme cela apparaissait déjà dans nos remarques sur les relations complexes qu'entretient le commissaire avec le modèle holmésien (Meyer-Bolzinger, 2003 et 2012), comme cela s'observe aussi dans certains *Maigret* où Simenon joue à déplacer la scène de crime (*Maigret et le client du samedi*, *Les Scrupules de Maigret*), comme on vient de le voir, enfin, avec les face-à-face lors de la visite du client et de l'interrogatoire final. Ces lieux communs qui appartiennent plutôt au roman noir et que Simenon place dans une structure de roman d'énigme révèlent la position ambiguë de l'écrivain vis-à-vis du genre tout en actualisant celle qu'il occupe dans le champ littéraire en pratiquant une littérature moyenne à l'efficacité reconnue. En outre, Simenon met en jeu la notion même de personnage en problématisant l'humanité de Maigret, en créant, avec les face-à-face, des situations de communication complexes. C'est ainsi, peu héroïque car ramené à un homme ordinaire, que le policier est efficace et le personnage réussi. En témoigne cette entrée en scène où le commissaire apparaît « en majesté » sur son palier, alors qu'il vient d'être réveillé en pleine nuit, dans un passage qui inaugure un face-à-face ambivalent, un interrogatoire qui est en fait une visite, et où le petit homme impressionné occupe simultanément la position du client et celle de l'assassin :

[Maigret] alluma en passant dans le salon, se dirigea vers la porte d'entrée, resta un instant immobile et ouvrit enfin la porte.

La minuterie s'était éteinte depuis longtemps et l'homme émergeait de l'obscurité, éclairé par les lumières de l'appartement. Il cherchait quelque chose à dire. Il avait dû préparer tout un discours mais, devant Maigret qui était à deux pas de lui, en robe de chambre et les cheveux en désordre, il était si impressionné qu'il ne pouvait que balbutier :

— Je vous dérange, n'est-ce pas ?

(*Maigret et le marchand de vin*, 14-859)

BIBLIOGRAPHIE

Dubois, J. (1992). *Le Roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan.

Goffman, E. (1974). *Les Rites d'interaction*, Paris : Minuit.

Meyer-Bolzinger, D. (2003) *Une Méthode clinique dans l'enquête policière : Holmes, Poirot, Maigret*, Liège : Éditions du CÉ-FAL.

Meyer-Bolzinger, D. (2003). Maigret et la médecine : pourquoi le commissaire aurait tant voulu être médecin, *Traces* n° 14, p. 267-280.

Meyer-Bolzinger, D. (2004). Le commissaire à la fenêtre ou l'étrange destin d'un topos réaliste dans la littérature policière, *Creliana* 3, « *Portes et fenêtres* », p. 84-90.

Meyer-Bolzinger, D. (2012). *La Méthode de Sherlock Holmes. De la clinique à la critique*, Paris : Campagne Première.

LE COMMISSAIRE MAIGRET, UN DISCIPLE DE CARL ROGERS?

Pr. Christine GAUDRY-HUDSON
Millersville University, USA

IL EST triste de voir qu'aujourd'hui, en 2011, Georges Simenon est pratiquement oublié aux Etats-Unis. Triste pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, si l'on en croit certains critiques littéraires américains de l'époque, Georges Simenon aurait été très bien reçu ; le *New York Post* et le *Chicago Sun* du 11 octobre 1945 annonçaient que « Georges Simenon [était] une menace sérieuse pour le monde des lettres »; le *Newsweek* du 15 octobre 1945 déclarait que Maigret était « le plus grand personnage du roman policier depuis Sherlock Holmes »; et Helen Wolff, une grande dame des lettres dans le monde des maisons d'édition aux Etats-Unis, a aidé à populariser ses œuvres dans la collection Harcourt Brace Jovanovich.

Deuxièmement, cet auteur a vécu dix années de sa vie, entre 1945 et 1955, au Canada et aux Etats-Unis, effectuant un périple merveilleusement bien décrit par Michel Carly ; selon Simenon, ces années ont été « l'étape la plus importante de [sa] vie » (Assouline, 1992, p. 477) et cela se voit bien à travers dix de ses romans qui se situent sur le sol américain ; l'auteur de la série *Maigret*, selon le journaliste Ralph Morrissey, a même déclaré en juin 1951 qu'il pensait sérieusement à devenir un citoyen américain (« Under the Green Lamp », article du *Nashville Tennessean*, 24 juin 1951).

Cependant, quelques-uns de ses proches, comme l'indiquent les témoignages de Helen Wolff, Brendan Gill et Maurice Dumoncel, ont remarqué que certaines de ses œuvres, bien que traduites en anglais, ne s'adressaient pas à un public américain et qu'il aurait fallu adapter non seulement le langage mais aussi les circonstances dans lesquelles ses histoires avaient lieu.

En fait, le seul public qui peut, de nos jours, avoir entendu parler de lui de l'autre côté de l'Atlantique se trouve parmi certains étudiants universitaires aux Etats-Unis ou au Canada qui auraient choisi d'étudier la langue de Molière. Deux professeurs de français à l'université de Toronto (Mississauga, Endale Campus), Charles Elkabas et Russon

Woolridge, ont en effet publié en 1999 un manuel d'apprentissage qui accompagne la lecture d'un des romans policiers de Georges Simenon, *Le Chien jaune*. Cet ouvrage, comme son titre l'indique (*Le Français en contexte*), propose de découvrir le fonctionnement de la langue en offrant différentes illustrations de situations de communication. Pourquoi avoir choisi un des *Maigret* ? L'introduction « À l'enseignant » nous offre sept raisons dont je ne conserverai que trois : premièrement, le coût du livre de Simenon est modique ; deuxièmement, le nombre de pages du roman correspond très bien à la programmation d'études dans un curriculum universitaire et troisièmement, il s'agit d'un roman policier, « donc un roman d'intrigue, qui fait appel à la participation du lecteur » (Elkabas, 1999, p. 7).

Comment Simenon aurait-il réagi à cela ? Après tout, Alain Robbe-Grillet s'était laissé convaincre en 1981 par une enseignante américaine, Yvone Lenard de la California State University (Dominguez Hills), d'écrire un livre, *Le Rendez-vous*, plus tard réédité sous le titre de *Djinn*, pour aider les étudiants de français langue seconde au niveau intermédiaire à apprendre le français.

Aurait-il été ravi de se relancer dans la course à l'argent, pour citer sa première femme Tigy qui a offert cette explication de leur départ en Amérique ?

Aurait-il été flatté d'être remis à l'honneur et de contredire le *Boston Post Magazine* qui, le 11 novembre 1951, déclarait que « la plupart de ses livres [étaient] inconnus du public américain » ?

Aurait-il été simplement indifférent à l'idée qu'un de ses ouvrages ait été choisi pour des raisons matérielles, pratiques et pédagogiques ?

Ou aurait-il été déçu d'avoir été limité au rôle de « romancier enseignant qui se veut moderne et progressiste » pour reprendre les mots du critique littéraire Ramiro Martín à propos de l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet ?

Quelle que soit la réponse, cette communication veut être un humble hommage et un clin d'œil à Georges Simenon dont je partage la fascination pour les Etats-Unis où je réside depuis plus de trente ans.

De nombreux critiques s'accordent à dire que Georges Simenon était fêru de méthodes cliniques, mais personne, jusqu'à présent, n'a proposé l'idée que son détective

a utilisé l'approche centrée sur la personne (ACP) pour communiquer avec les criminels qu'il rencontre. Cette approche psychothérapeutique proposée par Carl Rogers, un psychologue humaniste américain des années cinquante, ressemble étrangement à la façon dont le commissaire Maigret traite les coupables qu'il finit par démasquer et je me propose dans les quelques pages qui suivront de le démontrer. Cela expliquerait la raison pour laquelle les critiques n'ont pas toujours été très élogieux à propos de la façon dont les enquêtes sont menées dans la série des Maigret.

Les études à propos des méthodes utilisées par le commissaire Maigret pour interroger ses suspects ont en effet fait couler beaucoup d'encre et elles sont assez divisées.

Certains critiques se sont émerveillés à la lecture de ces œuvres et citent le fait que les auteurs de polar Dashiell Hammett et Raymond Chandler ont déclaré que Simenon était leur écrivain policier préféré. Julian Symons a même décrit Maigret comme « l'archétype du détective fictif au vingtième siècle » (cité dans l'oeuvre de Fenton S. Bresler, 1985, p. 1). Dans sa préface, Lucille Frackman Becker affirme également que Simenon a transformé les règles et les techniques du roman policier (Becker, 1977, p. 35).

D'autres critiques plus prudents, comme Didier Gallot dans son *Simenon ou la Comédie humaine*, présentent Maigret comme un fonctionnaire « atypique » (Gallot, 1999, p. 139), un « gros policier bourru, macho et un peu rustre » (Gallot, 1999, p. 137). Bernard Alavoine rappelle à ses lecteurs que l'éditeur Arthème Fayard avait eu des doutes à propos du succès de la série des *Maigret* dont il a décrit le héros comme « un enquêteur trop commun pour susciter l'intérêt du lecteur » (Alavoine, 1998, p. 83). Le commissaire est donc dépeint comme « un homme ordinaire » (Alavoine, 1998, p. 85), un « gros homme placide » (www.toutsimenon.com), « un être de chair et de sang » (Fabre, 1981, p. 99), « un homme qui n'est pas supérieurement intelligent » (Alavoine, 1999, p. 7), un « personnage bien à part » (de Fallois, 1961, p. 21), et « un fonctionnaire aux méthodes peu orthodoxes » (Alavoine, 1999, p. 10).

Michel Lemoine parle gentiment de « l'originalité de Maigret dans sa façon de mener une enquête » (Lemoine, 1991, p. 75). En fait, Maigret n'est pas perçu comme un personnage très crédible » (Assouline, 1992, p. 159). Il manque de rigueur logique. Alavoine va même plus loin et confirme que « la méthode du commissaire n'a donc rien de scientifique » (Alavoine, 1998, p. 86). Quant à John Cowper Powys, il déclare que « l'élément policier des livres de Simenon est leur côté le plus faible, et en général assez peu convaincant » (Assouline, 1992, p. 468). À la question Maigret est-il détective, Thomas Narcejac répond enfin avec emphase: « Allons donc ! Maigret est un homme avant tout! » (Narcejac, 1950, p. 46).

D'autres experts sont bien plus durs et disent qu'il « n'a rien [...] du légendaire Sherlock, rien du cérébral Hercule Poirot » (<http://www.0faute.com/simenon.htm>). Ils avancent que Jules Maigret « n'agit pas en professionnel » (Dubois, 1992, p. 179) et qu'il « commet trop d'erreurs techniques par rapport aux canons de la profession » (Assouline, 1992, p. 160). Xavier Guichard, directeur de la P.J., que Simenon rencontrera au quai des Orfèvres, insiste sur le fait que les romans comportent « un tas d'erreurs administratives » (Assouline, 1992, p. 160). Jacques Dubois va même jusqu'à faire un inventaire méthodique des écarts de Maigret.

Il est intéressant de noter que Maigret est mal vu, non seulement par certains critiques, mais aussi au sein même de l'œuvre romanesque dans laquelle il vit. *Dans Maigret et le Voleur paresseux*, il est décrit comme « un policier de l'ancienne mode » (pp. 21-22). Dans *l'Amie de Madame Maigret*, on dit que Maigret est un homme qui date (p. 65) ; Maître Léotard dit aux journalistes qu'il est « de la vieille école » (p. 64) et le commissaire soupçonne qu'il essaie de l'évincer.

En réalité, le commissaire Maigret lui-même a déclaré que [sa] méthode est de ne pas en avoir (Henry, 1977, p. 121). Les critiques littéraires comme Michel Lemoine appuient cette affirmation en disant, pour reprendre le titre d'un des articles publiés par cet auteur, qu'il possède « une absence de méthode méthodique ».

Cela explique donc en partie l'échec humiliant que Georges Simenon essuiera lorsque le patron de *Paris Soir*, Jean Prouvost, lui demandera de « jouer Maigret » et de mener l'enquête sur la mort du conseiller Prince dont le corps avait été retrouvé le 20 février 1934 au bord d'une ligne de chemin de fer. Ses recherches aboutiront à l'arrestation de deux gangsters marseillais qui étaient, en fait, innocents de ce crime et Simenon sera couvert de ridicule par Gaétan L'Herbon de Lussats. Ni Simenon ni Maigret ne sont bien évidemment des experts en la matière.

Qu'est-ce qui fait alors l'originalité de l'œuvre de Simenon et surtout de son héros, s'il n'est en fait « qu'un personnage de pure convention, flottant dans l'irréalité » (Gallot, 1999, p. 137) ?

Pourquoi suscite-t-il autant d'enthousiasme, dans l'image populaire, que Rouletabille, Arsène Lupin, Sherlock Holmes et Hercule Poirot ?

Pourquoi a-t-il servi « de modèle de référence et d'idéal à des générations de policiers » selon Didier Gallot (Gallot, 1999, p. 133) ?

Denis Tillinac l'exprime le mieux et le plus simplement en disant qu'il ne faut pas réduire les romans de la série des *Maigret* à une simple intrigue policière, même si un crime a eu lieu. Ce qui fait que soixante-quinze romans et vingt-huit nouvelles ont le commissaire comme héros, c'est que Maigret est beaucoup moins un détective qu'un « peseur d'âmes ». La véritable force du commissaire lui vient de son don de communiquer selon André Vanoncini. Il joue le rôle d'un confesseur et les coupables viennent à lui comme des pénitents. « Ce serviteur de l'ordre, humain et compréhensif » pour reprendre une expression proposée par Didier Gallot (Gallot, 1999, p. 139) a été énormément influencé par les connaissances du milieu médical que Simenon avait accumulées, comme de nombreux critiques l'ont indiqué.

Georges Simenon s'est en effet targué de s'y connaître en psychiatrie. Dans une interview de 1976 avec un journaliste du *New York Times* (citée dans le *New York Times* du 7 septembre 1989), le père de Maigret a déclaré que « ses meilleurs amis [n'étaient] pas des écrivains mais des psychiatres de la région de Lausanne. » Nous savons qu'il a lu de nombreux traités de médecine et de psychiatrie (Tillinac, 1980, 2003, p. 21) et que ce « grand collectionneur de types humains » (Veldman, 1981, p. 24) introduira de nombreux personnages du milieu médical dans la série des *Maigret*.

De nombreux psychiatres s'intéresseront également à son sujet : le professeur Pierre Debray-Ritzen consacrera deux ouvrages à Simenon, *Simenon, avocat des hommes* en 1960 et *Simenon, romancier de l'instinct* en 1989. D'autres iront même jusqu'à l'interviewer à l'occasion de son quatre-vingt-cinquième anniversaire à Epalinges, et à publier leur rapport dans la revue *Médecine et hygiène* en 1968. Ils verront en Simenon « un exemple clinicien de l'âme » (Assouline, 1992, pp. 504-5) et ils se reconnaîtront dans leurs propos retenus par Alain Bertrand :

C'est grâce à vous que nous avons compris ce qui pouvait se passer dans la tête d'un criminel et que nous avons pu démystifier le personnage du criminel. Mieux qu'aucun traité de psychiatrie, qu'aucune expérience vécue n'a jamais pu nous le montrer, c'est la relation Maigret-malade du médecin avec son patient que nous avons pu transposer, c'est ce qui nous permet de vous dire que le personnage du médecin, dans votre œuvre, c'est Maigret (Assouline, 1992, p. 537).

Cet enthousiasme est partagé par Denis Tillinac qui, dans sa préface au *Mystère Simenon*, fait lui aussi une très élogieuse remarque à propos de Simenon en disant que « si Freud l'avait connu, son œuvre en eût été pour le moins infléchie » (Tillinac, 2003, p. 9).

La solution d'une enquête ne dépend donc pas, dans bien des cas, « d'un événement

fortuit, du travail des indicateurs ou d'une intervention due au hasard » (Wouters, 1998, p. 103), mais de la façon dont le commissaire communique avec les criminels (et en particulier les femmes). Simenon est « l'inventeur — ou le témoin — d'un regard débarrassé de tout jugement de valeur [...] sans pitié et sans haine », comme le remarque Maigret dans ses *Mémoires*. Mais comment arrive-t-il à faire avouer les criminelles auxquelles il a affaire ? Sur quoi son succès repose-t-il ? C'est en examinant dix questions que le psychologue américain Carl Rogers propose, dans une communication qu'il a faite en 1958 à Saint-Louis, et en les appliquant à trois des romans où Maigret fait face à des femmes coupables (*L'Ombre chinoise*, 1932 ; *Maigret et la grande perche*, 1951 ; *Maigret hésite*, 1968) qu'on peut trouver en partie une réponse à ces questions.

Cette communication se propose donc d'aller au delà de l'image d'un Maigret simplement « raccommodeur de destinées » et de démontrer qu'il suit, plus que cette absence de méthode dont parle Michel Lemoine, une méthode très précise pour faire avouer ses coupables, à savoir l'approche centrée sur la personne. Georges Simenon pourrait ainsi être considéré comme un admirateur de Carl Rogers, dont l'ouvrage *On Becoming a Person : A Therapist's View of Psychotherapy* est toujours à la base des recherches psychothérapeutiques.

Rogers, qui selon la revue *Review of General Psychology* de 2002, est à compter parmi les plus importants psychologues cliniciens du vingtième siècle derrière Freud, met l'accent sur la qualité de la relation entre le thérapeute et le client. Il est important de créer un climat dans lequel le client se sente accepté tel qu'il est, dans l'ici et le maintenant, avec un cadre de référence qui lui est propre. Pour s'assurer que le thérapeute puisse aider au mieux son client et le guider au fil des entretiens, Carl Rogers recommande que le thérapeute se pose tout d'abord la question suivante :

CAN I BE IN SOME WAY WHICH WILL BE PERCEIVED BY THE OTHER PERSON AS TRUSTWORTHY, AS DEPENDABLE OR CONSISTENT IN SOME DEEP SENSE? (Rogers, 1961, pp. 50-1)

Puis-je avoir une façon « d'être » qui sera profondément perçue par l'autre personne comme digne de confiance, fiable ou conséquente ?

Le thérapeute se doit d'être un exemple d'authenticité pour son client pour indiquer qu'il est, lui aussi, un être humain. Dans *L'Ombre chinoise*, le commissaire Maigret enquête sur le meurtre de Raymond Couchet à qui une importante somme d'argent a été dérobée. La coupable s'avère être l'ancienne femme de ce fonctionnaire qui habitait avec son second mari dans le même immeuble place des Vosges. Maigret fait sa connaissance pour la première fois à la Police judiciaire où elle est venue lui parler avant que d'autres

ne le fassent et ne salissent sa réputation. La façon dont le commissaire se présente à elle est loin d'être ce à quoi on s'attend d'un homme de sa stature ; il est « lourdaud, bon enfant » (Simenon, 1963, p. 54) ; il sourit d'un « sourire bonasse » (Simenon, 1963, p. 55) ; Madame Martin le décrit comme « un gros homme aux épaules larges et au cou engoncé » (Simenon, 1963, p. 64) ; on se demande même s'il s'est endormi pendant qu'elle lui parlait car il a les yeux clos et sa pipe s'est éteinte. Il fait un peu peur à son interlocutrice parce qu'il la regarde « avec des yeux naïfs, comme vides de pensées » (Simenon, 1963, p. 64) et il essaie de la mettre à son aise en la remerciant de montrer tant de délicatesse en venant lui rendre visite. Ayant déjà interrogé de nombreuses personnes, Maigret s'est fait une idée de son interlocutrice mais il essaie de lui manifester un dévouement qui l'oblige, comme un thérapeute, à s'effacer lui-même ; cela lui est en fait très pénible et il en ressent un très grand malaise, une fois que Madame Martin a quitté la PJ.

CAN I BE EXPRESSIVE ENOUGH AS A PERSON THAT WHAT I AM WILL BE COMMUNICATED UNAMBIGUOUSLY ? (Rogers, 1961, pp. 51-2)

En second lieu, le thérapeute doit se demander si en tant que personne, il peut être suffisamment expressif de façon à communiquer sans ambiguïté ce qu'il est. L'objectif de la thérapie étant d'amener le changement chez le client, il est important qu'un climat d'attitudes psychologiques facilitatrices lui soit assuré. Pour encourager les criminels à avouer leur crime au lieu de leur forcer la main, comment Maigret se présente-t-il ? Tout en s'efforçant de comprendre ses semblables et de s'identifier à eux, il communique ses intentions très clairement pour que son interlocutrice dans *Maigret hésite* ne se sente pas piégée. Il explique en effet à Madame Parendon que, contrairement à ce qu'elle pourrait penser, il ne lui est pas hostile, mais il la met en garde. Il va lui reposer une question qu'il lui avait posée précédemment. Il lui demande de bien réfléchir avant de répondre, « de peser le pour et le contre », car s'il est prouvé, par la suite, qu'elle lui a menti, il lui faudra en subir les conséquences (Simenon, 1968, p. 166).

CAN I LET MYSELF EXPERIENCE POSITIVE ATTITUDES TO-WARD THIS OTHER PERSON – ATTITUDES OF WARMTH, CARING, LIKING, INTEREST, RESPECT? (Rogers, 1961, pp. 52-3)

La troisième question que le thérapeute doit se poser est de se demander s'il peut se laisser aller à vivre des attitudes positives envers cette autre personne, des attitudes de chaleur, d'attention, d'affection, d'intérêt, de respect. Il semble a priori difficile qu'un policier puisse éprouver de tels sentiments envers un assassin mais cela est merveilleusement bien illustré par Gilles Henry qui, dans son œuvre *Commissaire Maigret, Qui êtes-vous ?*, cite le passage suivant pour montrer la compréhension que Maigret ressent

vis-à-vis des hommes. Au criminel qui lui demande s'il le méprise, Maigret répond qu'il ne méprise personne. « Pas même un criminel ? » rétorque son adversaire « Pas même. Je n'en veux à personne » (Henry, 1977, p. 115).

En fait, on a souvent dit que le commissaire incarnait la permanence et qu'il était « le seul phare dont dispose l'homme simenonien, qui est un naufrage » (Tillinac, 1980, 2003, p. 133). C'est certainement le cas, dans *Maigret hésite*, où le commissaire fait preuve, avec la femme de l'avocat Parendon, d'une patience et d'une politesse d'ange qui l'étonnent lui-même.

CAN I BE STRONG ENOUGH AS A PERSON TO BE SEPARATE FROM THE OTHER? (Rogers, 1961, pp. 52-3)

La quatrième question porte sur la force du thérapeute. Peut-il être suffisamment fort en tant qu'individu pour être distinct de l'autre ? Tant de critiques ont mentionné que Maigret se met dans la peau de son suspect qu'ils vont même jusqu'à dire qu'« il finit par se comporter comme il imagine que ce dernier doit le faire » (Henry, 1977, p. 104). Cela irait-il donc à l'encontre de la méthode rogérianne qui préconise que le thérapeute, tout en étant capable de comprendre une situation dans le cadre de référence de son client, garde une certaine autonomie vis-à-vis de celui-ci ? Il est clair que la compassion est, chez Simenon, comme chez Raymond Chandler, ce qui le « distingue des griffonneurs de polars » (Carly, 2002, p. 212), et il est intéressant de noter que les criminelles des trois romans étudiés semblent recevoir un traitement spécial. Dans ces trois œuvres, Maigret nous amène en effet tout doucement à comprendre les criminelles et ce qui les a amenées à la nécessité psychologique de leur geste. Par conséquent, Juliette de l'*Ombre chinoise* et Madame Parendon dans *Maigret hésite* finissent par sombrer dans la folie, alors que la meurtrière de la grande Perche évite la peine de mort à cause de son âge avancé. Leurs actions sont-elles ainsi pardonnables ? Non ! Dans le cas des trois romans étudiés, le lecteur voit le commissaire comme « le rocher contre lequel les eaux turbulentes du monde [sont venues] se briser et qui restera ferme et durable » (Bresler, 1985, p. 89) et les trois meurtrières doivent être amenées devant la justice grâce à « l'autorité rusée » de Maigret (Dubois, 1992, p. 186).

AM I SECURE ENOUGH WITHIN MYSELF TO PERMIT HIM HIS SEPARATENESS? (Rogers, 1961, pp. 52-3)

La cinquième question touche à la liberté du client : le thérapeute a-t-il une assurance interne assez forte pour permettre à son client d'être indépendant ? Chaque individu en

lui a des capacités de se comprendre et de changer sa façon de se conduire. L'objectif de la thérapie est d'amener le changement chez le client sans lui imposer de modèle en particulier. Lorsque Maigret interroge ses suspects, il ne cherche pas d'emblée à obtenir des aveux, car sa mission est moins de livrer le coupable à la justice que d'obtenir une confiance. Cette attitude légendaire est remise en jeu dans *Maigret et la grande Perche*, car Madame Serre refusera jusqu'au bout d'avouer qu'elle a tué non seulement son mari mais aussi ses deux belles-filles. Elle n'aura même aucun scrupule à se préparer à empoisonner son fils au cas où un tête-à-tête lui serait accordé et le lecteur est soulagé d'apprendre que Maigret n'est pas dupe. En fin de roman, Maigret est désormais complètement détaché de la situation et, une fois que la mère et son fils sont emmenés au dépôt, « il ne s'occupe plus d'eux » (Simenon, 1951, p. 190).

CAN I LET MYSELF ENTER FULLY INTO THE WORLD OF HIS FEELINGS AND PERSONAL MEANINGS AND SEE THESE AS HE DOES? (Rogers, 1961, p. 53)

En sixième lieu, le thérapeute doit se demander s'il peut se permettre d'entrer pleinement dans l'univers des sentiments d'autrui et de ses conceptions personnelles et de les voir sous le même angle que lui. De nombreux critiques ont discuté de l'empathie de Maigret et il est inutile de répéter ce qui a déjà été démontré à maintes reprises; les personnages eux-mêmes le font remarquer comme, dans *Maigret hésite*, maître Parendon qui dit au commissaire que les criminels sentent que celui-ci les comprend et que « c'est en partie, la raison pour laquelle ils sont presque soulagés de passer aux aveux » (Simenon, 1968, pp. 20-1). Il est intéressant cependant de noter que seul Paul Mercier, dans *La Botte secrète de Maigret : le verre de cognac*, mentionne que Maigret a l'ambition de se mettre dans la peau des hommes, « à condition que ce soit vraiment des hommes » (Mercier, 2009, p. 41). Simenon semble moins à l'aise avec les femmes et cela est clair dans les trois romans étudiés. Après avoir confronté Madame Parendon et en attendant qu'elle s'habille pour l'accompagner au quai des Orfèvres, il a besoin d'un remontant et boit coup sur coup deux verres de Saint-Emilion que lui offre le valet de chambre. Une fois qu'il a téléphoné à l'hôpital psychiatrique de Sainte-Anne pour que Madame Martin y soit internée, il contracte un mal de tête épouvantable. L'interrogatoire avec Madame Serre est si difficile pour Maigret qu'il en perd son légendaire calme et avoue qu'il doit « faire un effort pour ne pas lever la main sur elle, malgré son âge » (Simenon, 1951, p. 188).

CAN I RECEIVE HIM AS HE IS? CAN I COMMUNICATE THIS ATTITUDE? OR CAN I ONLY RECEIVE HIM CONDITIONALLY, ACCEPTANT OF SOME ASPECTS OF HIS FEELINGS AND SILENTLY OR OPENLY DISAPPROVING OF OTHER ASPECTS? (Ro-gers, 1961, p. 43)

Suis-je capable d'accepter toutes les facettes que me présente cette personne ? Puis-je la prendre telle qu'elle est ? Voilà la septième question qu'il faut se poser, selon Carl Rogers. Puis-je lui communiquer cette attitude ? Ou ne puis-je l'accueillir que conditionnellement, ouvert à quelques aspects de ses sentiments et en désapprouvant d'autres tacitement ou ouvertement ?

On a souvent fait remarquer que Maigret est un policier et non un juge et qu'il applique ainsi à la lettre la devise de Georges Simenon « comprendre et ne pas juger ». Le criminel « n'est jamais un monstre, mais un pauvre bougre d'homme malheureux » (Narcejac, 2000, p. 45). L'agacement que ressent le commissaire pour Madame Parendon se transforme en pitié lorsqu'il se rend compte qu'elle est extrêmement fragile. Lorsqu'elle lui demande pourquoi il a interrogé tout le monde avant elle, il lui explique que c'est pour lui « donner le temps de réfléchir » (Simenon, 1968, p. 158). Le commissaire se sent malgré tout lourd, maladroit, mal équipé pour mener à bien son interrogatoire. Il arrive de la même façon à maîtriser ses sentiments pour donner l'impression à la suspecte de *L'Ombre chinoise* qu'il l'accepte inconditionnellement, mais il en ressent cette grande lassitude qu'on éprouve « lorsqu'on est obligé de regarder de la vie des aspects que d'habitude on préfère ignorer » (Simenon, 1963, p. 65). Il ne peut cependant s'empêcher de s'avancer vers Madame Serre qui refusera jusqu'au bout d'avouer son crime, le visage « dur et menaçant », car elle n'a aucun scrupule à faire inculper son fils (Simenon, 1951, p. 189). Serait-ce parce que, comme l'indique Denis Tillinac, la femme est « fondamentalement son ennemie [...] à la fois la grande humiliée et la grande initiatrice » (Tillinac, 1980, 2003, p. 68) ?

CAN I ACT WITH SUFFICIENT SENSITIVITY IN THE RELATIONSHIP THAT MY BEHAVIOR WILL NOT BE PERCEIVED AS A THREAT ? (Rogers, 1961, p. 54)

La huitième question est très importante dans l'approche centrée sur la personne : le thérapeute peut-il agir avec assez de sensibilité dans la relation de façon à ce que son comportement ne soit pas perçu comme une menace ? Thomas Narcejac a dit à propos de Maigret qu'il « se comporte un peu comme un donneur de sang. Il infuse dans le milieu malade la chaleur et la vie qui lui manquent » (Narcejac, 2000, p. 47). La visite qu'effectue le commissaire Maigret à la résidence des Parendon est ainsi accueillie avec soulagement ; un crime est sur le point d'être commis et on espère qu'il arrivera à l'empêcher. Celle qui le commettra, une femme « aux nerfs tendus » (Simenon, 1968, p. 72), inquiète énormément Maigret et il est loin d'être perçu comme un investigateur et donc comme une menace. Il en est de même dans *Maigret et la grande perche* où le commissaire fait face à une adversaire redoutable ; redoutable car la mère du dentiste Guillaume Serre n'avouera jamais ses crimes ; redoutable aussi car, derrière une apparente douceur, Maigret devine « une prodigieuse énergie » (Simenon, 1951, p. 40). Le commissaire conserve

néanmoins le même calme et la même placidité que ceux qu'il manifeste avec tous ses suspects. Madame Serre le traite alors comme un enfant (p. 69) pensant qu'elle a le dessus. Elle lui reproche même de l'accuser en disant : « Je vais solliciter une faveur. Quand je serai partie, essayez un instant de vous mettre à ma place, en oubliant que vous avez passé votre vie à vous occuper de crimes. Figurez-vous que c'est à vous qu'on pose soudain les questions que vous m'avez posées, que c'est vous qu'on soupçonne d'avoir tué quelqu'un de sang-froid. » (Simenon, 1951, p. 71). Ce n'est bien sûr que peine perdue car elle sera démasquée en fin de compte, mais « il lui en coûtera néanmoins, nous avoue le commissaire, de tourmenter une vieille femme » (Simenon, 1951, p. 177).

CAN I FREE HIM FROM THE THREAT OF EXTERNAL EVALUATION? (Rogers, 1961, 54)

La neuvième et avant-dernière question que le thérapeute doit se poser selon Carl Rogers est la suivante : puis-je ne porter ni jugement ni évaluation et ainsi libérer mon client de la menace du regard évaluateur des autres ? Maigret établit un rapport de confiance tel que ses interlocutrices veulent dialoguer avec lui, même si elles se rendent compte des conséquences que cela pourrait avoir. Les suspectes dans les romans choisis vont toutes les trois lui rendre visite ou demander qu'il vienne à elles. L'opinion qu'il a d'elles semble jouer un grand rôle dans le récit, mais il refuse de se prononcer. Lorsque Maigret finit par faire avouer la femme de chambre de Madame Parendon, une confession qui aboutit à l'arrestation de sa patronne, celle-ci lui demande ce qui va lui arriver. Elle lui demande s'il pense qu'elle est folle et Maigret rétorque que ce n'est pas à lui de répondre (Simenon, 1968, p. 177) même s'il en est, à ce moment-là, persuadé. « À quoi bon », dit-il, « et d'ailleurs, qu'en savait-il ? » (Simenon, 1968, p. 179)

CAN I MEET THIS OTHER INDIVIDUAL AS A PERSON WHO IS IN THE PROCESS OF BECOMING OR WILL I BE BOUND BY HIS PAST AND BY MY PAST? (Rogers, 1961, p. 55)

En acceptant le potentiel de l'autre, le thérapeute peut-il voir cet autre individu comme une personne en devenir ou va-t-il être limité par son passé et par le passé de l'autre ? C'est la dernière condition proposée dans l'approche centrée sur la personne de Carl Rogers. De nombreux critiques ont dit qu'à la fin, le commissaire Maigret ne se soucie plus de ses personnages ni de ce qui va leur arriver. C'est ce qui se passe à la fin de *L'Ombre chinoise* où Maigret termine la soirée en jouant au Nain Jaune avec sa femme, sa belle-sœur et son beau-frère. Il est loin de penser à Madame Martin « qu'une voiture d'ambulance conduit à Sainte-Anne » ni à son mari qui « sanglote tout seul dans l'escalier vide » (Simenon, 1963, p. 188). Les jeux sont faits, les dés sont jetés, la boucle est bouclée

et il s'agit plutôt d'un processus de libération de la part du commissaire/thérapeute. Maigret aurait-il ainsi échoué dans ses rapports avec ses clientes parce qu'en fin de compte elles ne retrouvent pas, contrairement aux clients de Carl Rogers, le sens de leur vie, leur dignité et leur estime d'elles-mêmes ? Ces criminelles ne veulent ou ne peuvent pas faire face à leurs crimes et Maigret finit par adopter une approche très directive envers elles qui va à l'encontre du « laisser grandir » préconisé par Carl Rogers. Serait-ce parce que Simenon est en fait foncièrement incapable de comprendre les femmes ?

« Je considère que chacun est libre d'écrire sur moi ce qui lui plaît, ce que de nombreuses gens, en France, et surtout à l'étranger, ne manquent pas de faire sans que jamais je n'intervienne » avait écrit Simenon à Pierre Assouline, en 1983 (Assouline, 1983, p. 13).

C'est la même indulgence que je demande à la lecture de cet essai. Que Simenon ait été influencé, directement ou indirectement, par Carl Rogers, on ne peut l'affirmer, mais on ne peut nier le fait que ces deux auteurs avaient une philosophie de vie en prise avec le réel très semblable et qu'ils revendiquaient, chacun à sa façon, le droit et le devoir de comprendre. On espère ainsi que le récent article du *New Yorker* du 10 octobre 2011 relancera les recherches simenoniennes en Amérique et qu'on assistera à une « reconnaissance » de la « machine textuelle » pour reprendre une expression de Danielle Bajomée.

BIBLIOGRAPHIE

- Alavoine, B. (1998). *Georges Simenon: Parcours d'une oeuvre*. Amiens : Encrage.
- Alavoine, B. (1999). *Les Enquêtes de Maigret de Georges Simenon : Lecture des textes*. Amiens: Encrage.
- Assouline, P. (1992). *Simenon*. Paris: Julliard.
- Becker, Lucille Brackman (1977). *Georges Simenon*. Boston: Twayne Publishers.
- Bresler, F. (1983). *The Mystery of Georges Simenon: A Biography*. New York: Beaufort Books.
- Bresler, F. (1985). *L'Enigme Georges Simenon*. [Trad. de l'anglais par France-Marie Watkins]. Paris: Balland.
- Carly, M. (2002). *Sur les routes américaines avec Simenon*. Paris: Omnibus.
- De Fallois, B. (1961). *Simenon*. Paris: Gallimard.

- Dubois, J. (1992). *Le Roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan.
- Elkabas, C. et al (1997). *Le Français en contexte*. Toronto: Canadian Scholars' Press.
- Fabre, J. (1981). *Enquête sur un enquêteur*. Montpellier: CERS.
- Henry, Gilles (1977). *Commissaire Maigret, qui êtes-vous ?* Paris: Plon.
- Lemoine, M. Evolutions et parentés littéraires de Simenon selon la critique de 1931 à 1935. *Traces* 3, 1991, pages 75-199.
- Martín Hernández, R. Djinn ou les pièges d'un livre scolaire. *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 13, 1990, pages 207-226.
- Gallot, D (1999). *Simenon ou la comédie humaine*. Paris: Editions France-Empire.
- Mercier, Paul (2009). *La Botte secrète de Maigret : le verre de cognac*. Paris: Le Cercle noir.
- Narcejac, T. (1950). *Le Cas Simenon*. Bordeaux : Le Castor Astral. Robbe-Grillet, A. (1981). *Le Rendez-vous*. Paris : Editions de Minuit.
- Rogers, C. (1961). *On Becoming a Person : A Therapist's View of Psychotherapy*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Simenon, G. (1961). *Maigret et le voleur paresseux*. Paris: Presses de la cité.
- Simenon, G. (1950). *L'Amie de Madame Maigret*. Paris: Presses de la cité.
- Simenon, G. (1963). *L'Ombre chinoise*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Simenon, G. (1951). *Maigret et la grande perche*. Paris: Presses de la cité.
- Simenon, G. (1968). *Maigret hésite*. Paris: Presses de la cité.
- Tillinac, D. (1980, 2003). *Le Mystère Simenon*. Paris: Calmann-Lévy.
- Vanoncini, A. (1993). *Le Roman policier*. Paris: PUF.
- Veldman, H. (1981). *La Tentation de l'inaccessible : structures narratives chez Simenon*. Amsterdam : Rodopi.
- Wouters, Els (1998). *Je ne déduis jamais*. Liège : Editions du Céfal.
- www.trussel.com/maig/lemoinef.htm
- <http://www.0faute.com/simenon.htm>
- www.toutsimenon.com

MISE EN ÉCHEC DES RITES D'INTERACTION DANS DEUX CONFESSIONS NON ABOUTIES DE MAIGRET

Paul MERCIER

Université de Besançon

SUBJECTIVITE, COMMUNICATION ET CONFESSION NON ABOUTIE

« L'HOMME NU, pour moi, c'est l'homme tel qu'il est en lui-même, tel qu'il se sent quand il est seul devant son miroir » (Éleonora Schraiber, 1982). Le héros simenonien est-il bien cet individu pris au piège de sa subjectivité, pour le meilleur et pour le pire ? Qu'il croie encore en son destin ou qu'il redoute la fracture prochaine du miroir, il est confronté au désir de vivre et à l'évaluation de ce qu'il vaut. Il s'interroge sur un remaniement de son identité et sur sa capacité à l'opérer alors qu'il semble avoir perdu toute confiance et toute estime de lui. Une autre figure, en opposition, est incarnée par la figure paternelle de Maigret. Ce policier serait en mesure de comprendre toutes les passions humaines et d'élucider toutes les énigmes. Il présente des dons multiples de confesseur, de thérapeute, de psychiatre, et pourquoi pas d'ethnologue. Il se montre capable de soulager la souffrance psychique de ses partenaires, par son écoute, par son souci de la vérité et son refus de juger. Il se veut raccommodeur de destinée. Si le scénario de « la confession aboutie » (les aveux et la réconciliation du criminel avec lui-même), reste le modèle canonique dans la conduite des interactions initiées par le commissaire, il n'en est pas toujours ainsi dans la série des *Maigret* et encore moins dans les romans durs.

La fiction romanesque chez Simenon est sous-tendue par deux modèles conflictuels. Le premier, à mon sens emprunté à Dostoïevski, s'appuie sur la tentation juvénile de révolte anarchisante et sur la crise de la subjectivité. L'autre s'adosse à une tentative de communication compréhensive, conduisant à la fois à des aveux, consentis vaille que vaille, et parfois, à un tout relatif raccommodeage de destinée, c'est-à-dire à une réconciliation du coupable avec son estime de soi. Simenon, qui avait d'abord fréquenté le commissaire Massu (l'homme qui fit avouer Mestorino), s'est peu à peu rapproché de la psychiatrie et des techniques thérapeutiques.

Pour comprendre les mobiles d'un criminel, il ne suffit pas d'invoquer la perte d'un

sentiment d'appartenance à une communauté et la transgression de ses règles. Si les rituels sociaux fournissent des raisons d'agir selon l'attente commune, selon un déterminisme social, la réélaboration de ces normes par des individus repose aussi sur leur estime de soi, sur le sentiment intime de leur valeur personnelle et son alchimie étrange. « Dostoïevski, le seul qui m'ait appris quelque chose en psychologie... » écrivait Nietzsche. Pour ce philosophe, le Surhomme est celui qui met « sa vérité » au-dessus des représentations sociales qu'on lui impose, qui n'admet pas de se soumettre aux institutions. Il considère la subjectivité, la reconstruction de son identité psychique comme un droit inaliénable pour tout homme vraiment humain. « Deviens ce que tu es » résume cette dynamique.

Dès ses romans populaires, Simenon recommande avec empressement la lecture de *La Voix souterraine* de Dostoïevski. Ainsi en écrivant ceci en 1930 (Georges Sim, 1930, p.123) : « Lutte étrange, douloureuse, contre ce que Dostoïevski appelle la voix souterraine. / Ce terme ne convient-il pas à ces instincts troubles qui sont en nous, mais que, dans la vie normale, nous refoulons en refusant même de les voir, d'en admettre l'existence ? ». Le romancier russe n'invoque pas seulement des forces inconscientes, il en appelle à une fierté d'être soi, au sentiment de sa propre dignité, au droit à penser par soi-même, quelle que soit sa déchéance aux yeux des autres ou malgré la haine de soi. La nébuleuse que recouvre cette voix souterraine soulève la problématique des assises narcissiques du sujet. Elle est à rapprocher du sentiment du *self* de Winnicott (1969), et du « contrat narcissique » de Piera Aulagnier (1975). Ces deux notions, comme celle de la voix souterraine, sont fondatrices d'un droit fondamental à la subjectivité, à être le sujet de ses désirs et de ses pensées. De ce droit découle un lien social, basé sur la reconnaissance mutuelle de cette capacité psychique, le droit d'être en cela semblable à tous les hommes. Quelques citations de *La Voix souterraine* mettent en évidence le caractère volontariste, revendicatif, d'une liberté humaine à décider par soi-même de ses actes, fût-ce, comme dans le cas de Raskolnikov, la liberté de perpétrer des crimes « gratuits » pour se prouver son libre-arbitre.

Ma volonté libre, mon arbitraire, mon caprice, si fou qu'il soit, ma fantaisie surexcitée jusqu'à la démence, voilà précisément les choses qu'on écarte [dans les classifications des motivations humaines]. [...]

Pourquoi êtes vous absolument convaincus qu'il faut à cet homme une volonté sage et raisonnable ? Non, la seule chose qu'il désire est une volonté *indépendante*, une volonté personnelle, qu'elles qu'en puissent être les conséquences et quel que soit le prix qu'il la paie. Mais le diable seul en connaît le prix réel... (75)

[...] Précisément ce sont ses rêves les plus fantastiques, c'est sa bêtise la plus plate qu'il prétendra garder, uniquement pour se prouver à lui-même (comme si cela était vraiment

nécessaire) que les hommes sont des hommes et pas des touches de piano, sur lesquelles daignent jouer, il est vrai, les lois de la nature [etc.] Il en arrivera ainsi à ses fins, c'est-à-dire à se convaincre qu'il est un homme et pas un écrou. (82-83) [...]

[Espérer que la raison triomphera ?] ... alors je vous avouerai que l'homme n'aura plus qu'un moyen d'en faire à sa tête, c'est de perdre la raison et de devenir tout à fait fou. De tout temps, la grande préoccupation de l'homme fut de se prouver toujours à lui-même qu'il était un homme et pas un rouage. (Dostoïevski, 1864 bis, p. 83)

Cette conception de la subjectivité humaine (et donc des mobiles d'un crime) s'oppose à une vision interactionniste faisant de l'intersubjectivité la matrice de la formation et de la réélaboration des normes de comportement et des règles sociales. Pour les interactionnistes, le sens des conduites, leur appropriation symbolique, est un effet des communications efficaces ; le sens du dialogue, la maîtrise des conduites verbales et non verbales, la bonne appréhension du cadre et des rites sociaux suffisent à réduire les conflits ; une bonne négociation, impliquant pour commencer la perception des rôles en présence, aboutit à revalider des normes de groupe et à produire des sentiments collectifs de solidarité et de félicité.

L'approche américaine de l'interactionnisme symbolique, illustrée par les travaux de Goffman largement diffusés en France depuis quarante ans par les amis de Bourdieu, met en avant les processus d'interactions interindividuelles, à la source d'une co-construction du sens des conduites. Avec le jeu des communications concrètes, situées dans un contexte précis, les acteurs perçoivent les divergences éventuelles de leurs interprétations subjectives et peuvent ainsi réduire leurs conflits en améliorant leur perception des normes de groupe qui régissent habituellement leur situation. En détectant les rites d'interaction, ils sont en mesure de s'appropriier des normes et de les construire comme une cognition pragmatique. En réélaborant le cadre et le contexte de leurs actions en rapport avec leurs objectifs, les acteurs en présence ont la possibilité de renégocier leurs rôles, de valider leurs cognitions et pourquoi pas, comme dit Goffman, d'espérer atteindre une certaine « félicité » grâce à une meilleure compréhension mutuelle. Le sens que les gens donnent à leurs conduites repose sur une réalité intersubjective et sur les conversations nécessaires pour se comprendre et évaluer à leur mesure les *cadres primaires* qui les prédéterminent. De là, découle la mise en place d'un processus de coopération et d'adaptation mutuelle au groupe en présence. En développant et en validant ses cognitions, l'individu devient capable de penser son environnement matériel et relationnel et de les modifier : il sait en observer et en analyser les dimensions concrètes, il se saisit comme l'artisan actif et concerné du monde de significations, qu'il continue de s'approprier. Il se perçoit légitimement comme l'artisan, en face de partenaires, de son univers symbolique. Mais par suite d'erreurs et de ruptures de cadrage, l'individu en vient à douter de ses croyances et

de sa capacité personnelle de jugement. La confrontation avec un partenaire rend possible l'amélioration des capacités de symbolisation. Il est utopique de présenter en quelques lignes un courant méthodologique, en l'occurrence behavioriste et cognitiviste, visant à comprendre ce qu'est l'intersubjectivité.

En quoi « l'homme nu » relève-t-il de cette intuition dostoïevskienne ? Il n'en est peut-être pas si éloigné qu'on ne le croit. Maigret se préoccupe-t-il de telles considérations quand il s'apprête à interroger ou à recueillir la déposition d'un témoin ? Pourquoi pas ? Il suffit de choisir les textes qui s'y prêtent pour tenter de le vérifier.

Jean-Marie Pélaprat (1973) tonitruait « Maigret, ça suffit ! » à la suite de la diffusion d'un téléfilm avec Jean Richard. Son réquisitoire tenait de l'enterrement de première classe : « On sent tellement les tics et les trucs d'une époque qui fut. On sent tellement que ça ne se passerait pas ainsi aujourd'hui. Et on en a tellement ras-le bol du flic-dieu, qui se croit tout permis, même de réussir. / Alors pourquoi, si on tient à Maigret, ne pas situer une bonne fois le personnage dans son temps ? Il s'y sentirait plus à l'aise et nous aussi. »

Situer Maigret dans son temps, c'est aussi replacer ce type de roman dans le débat de grands courants d'idées du XX^e siècle et regarder comment il tient la route. Maigret rencontre-t-il des échecs dans ses rencontres et dans la conduite des interrogatoires ? Comment gère-t-il la situation dans ces cas-limites où la collaboration du prévenu laisse à désirer ? En vient-il à s'interroger sur ses certitudes et à envisager de réviser ses façons de faire ? On prend souvent pour argent comptant cette idée que Maigret ne pense pas ; si l'on entend par là qu'il ne communique pas sur ses hypothèses en cours d'enquête, avant de les avoir validées, on n'a pas tort. Quant à s'interroger sur les limites des connaissances scientifiques sur l'homme et sur les fonctionnements de la Justice, on ferait mieux d'y regarder à deux fois avant de trancher catégoriquement.

Pour vérifier cela, j'ai choisi d'étudier deux situations dans lesquelles Maigret n'arrive pas (ou met beaucoup de temps) à établir une communication non contrainte avec son partenaire, ce que j'ai appelé parodiquement plus haut, « une confession non aboutie ». Au lieu de se confronter, comme d'ordinaire, à des criminels « bourgeois », des gens ordinaires aveuglés, pour une fois, par leurs pulsions, Maigret se trouve en plus ou moins grande difficulté face à un clochard (*Maigret et le clochard*¹, 1963) ou en présence d'un *serial killer* (*Maigret tend un piège*², 1955) — Je ne ferai que survoler ce second volet, faute d'espace. Comment et avec qui partage-t-il les réflexions que lui inspirent ces situations de mise en échec relative ?

¹ La pagination indiquée correspond à l'édition de 1970.

² La pagination indiquée est celle de la réédition de 1975.

MAIGRET ET SON CLOCHARD (RECALCITRANT) SORTANT DU COMA.

Roger Stéphane (1963, p.136) avait cru bon de mettre en garde Simenon, pendant l'enregistrement de *Portrait-Souvenir* : « Faites attention, il y a deux types de clochards, [...]. Du moins on peut en concevoir deux, le clochard vaincu, le clochard qui s'est choisi. » Le souvenir de Dostoïevski n'est pas loin, dans cet entretien tendu : Simenon rejette toute allusion à *Humiliés et offensés*, malgré l'insistance de l'interviewer. Dans *Maigret et le clochard*, un roman écrit en mai 1962, Simenon accumule comme par plaisir les difficultés de communication orale. Il privilégie les signes à peine perceptibles de la face et du regard tout au long du récit. Un marinier aurait assommé, jeté à la Seine, puis repêché, un clochard vivant sous une arche du pont Marie. Le suspect, un Flamand, refuse de collaborer avec la police et de reconnaître l'agression dont Keller, dit le Toubib, a été victime. Non seulement il refuse d'avouer, mais il accuse Maigret d'inventer des histoires : ce marinier aurait, deux ans plus tôt, au même endroit, tué son brutal beau-père et il aurait voulu éliminer le clochard qui aurait été alors témoin de la scène...

La communication avec le clochard est hors normes, de nature à décourager tous les amateurs d'énoncés verbaux. Maigret n'obtiendra jamais la déposition (confession ?) du Toubib, il lui faudra, de plus, beaucoup de patience pour obtenir enfin quelques rares mots, quelques bribes de phrases de la part de son interlocuteur. Toute la construction du roman va dans ce sens : obliger Maigret à multiplier seul les questions et les réponses en s'appuyant sur de maigres indices non verbaux. Aurait-il eu à faire à un sourd-muet que cette conversation eût été plus facile, puisque ce n'est pas seulement la parole qui fait défaut, mais bien l'acceptation de collaborer à l'enquête et de témoigner. Voilà donc Maigret obligé de reconstruire seul l'histoire du crime supposé, sans autre indice que la commotion cérébrale du Toubib, un incident restant sans explication plausible. Le commissaire est amené à assumer seul la dynamique des interactions avec le clochard, à interpréter ses silences, sans se tromper, pour maintenir le contact immédiat. Puis il doit se représenter les impressions vécues pendant l'échange de regards et en tirer une logique cohérente pour recoller bout à bout les divers éléments. Ce travail de dentellière va lui permettre de reconstruire l'univers mental du clochard et les valeurs qui fondent le choix de son attitude. Dès le départ, on se dirige vers une enquête ethnographique (l'inventaire des objets) et clinique (au chevet du patient), l'enquête policière, tenant lieu de prétexte, ne pouvant aboutir.

Deux passages retiennent plus particulièrement l'attention du lecteur : la première entrevue à l'Hôtel-Dieu (chapitre 5) et la confrontation avec le marinier (chapitre 8).

La première entrevue à l'Hôtel-Dieu (108-119, chapitre 5)

Maigret est tout ému par cette rencontre, « il semblait en faire une question personnelle. » (108) Cette situation de communication se présente comme doublement exceptionnelle : il s'agit de s'entretenir avec un malade à peine sorti du coma et, de plus, de converser avec une personne qu'on désirait « rencontrer depuis longtemps » (109). Les capacités d'échange du patient sont confirmées par le médecin-chef : « Il n'a pas prononcé une parole... Il s'est contenté de me regarder, mais je suis persuadé qu'il n'a pas perdu un mot de ce que je lui ai dit ». (109) Malgré la réprobation de l'infirmière-chef et la présence gênante des voisins de lit dans la salle commune, Maigret se lance vaillamment à l'abordage : « Il avait rarement été aussi dérouté de sa vie que ce matin-là, à l'Hôtel-Dieu, en même temps qu'aussi passionné par un problème. ». (109) La scène se décompose en trois séquences : Maigret est seul avec le clochard, puis il fait venir sa femme, ensuite il est de retour seul près de lui. La première séquence se décompose en huit tours de parole ou rounds.

Premier round : *M. murmure à mi-voix à l'oreille et évoque l'agression.*

Pas un trait du blessé ne bougeait, mais le commissaire ne s'occupait que des yeux, qui n'exprimaient ni angoisse, ni inquiétude. C'était des yeux d'un gris délavé qui avaient beaucoup vu et qu'on aurait dit usés. (110)

Deuxième round : *M. lui demande s'il dormait au moment de l'agression.*

Le regard du Toubib n'essayait pas de se détacher de lui et il se passait une chose curieuse : ce n'était pas Maigret qui avait l'air d'étudier Keller, mais celui-ci qui étudiait son interlocuteur. (110)

Troisième round : *M. se présente, évoque le marinier et la famille du Toubib.*

Le Toubib n'avait pas tressailli quand on avait évoqué sa femme et sa fille, mais on aurait juré qu'une légère ironie avait passé dans ses prunelles. (111)

Quatrième round : *M. prend soin de vérifier l'incapacité de parler et de s'exprimer par geste.*

Il n'essayait pas de répondre d'un mouvement de la tête, si léger fût-il, ni d'un battement de paupières. (111)

Cinquième round : *M. s'assure qu'il l'entend bien parler.*

Mais oui ! Maigret était sûr de ne pas se tromper. Non seulement Keller s'en rendait compte, mais il ne perdait pas une nuance des paroles prononcées. (111)

Sixième round : *M. s'excuse de ne pouvoir le transférer dans une chambre individuelle.*

[Pas de réaction signalée]

Septième round : *M. lui annonce la visite de l'épouse.*

Les lèvres bougèrent un peu, sans émettre aucun son, et il n'y eut ni grimace ni sourire. (112)

Huitième round : *M. convient avec lui de l'heure de la confrontation.*

L'homme ne protestait pas et Maigret en profita pour s'offrir une pause. (112)

On passe ensuite à la deuxième séquence. Pendant cet intermède, l'infirmière-chef déplore l'insistance de Maigret : « Vous allez encore le torturer ? » (112) La torture consisterait précisément à lui imposer la présence d'une épouse qu'il a évitée et à qui il n'a pas adressé la parole depuis plus de sept ans. La confrontation échoue. Sa femme reconnaît formellement le clochard et lui adresse la parole une seule fois en évitant son regard. Pas du tout à l'aise, elle parle avec Maigret, qui joue ainsi au médiateur et au retransmetteur en différé. Keller, qui s'abstient de réagir, souhaite seulement que la séance s'abrège sans tarder. « Il se contentait de regarder celle qui avait été longtemps sa femme, puis il tournait légèrement la tête pour s'assurer que Maigret était toujours là. » Le commissaire Maigret interprète plus tard cette posture en la racontant à Madame Maigret : « Je jurerais qu'il me demandait d'en finir avec cette confrontation... » (115)

Dans une troisième séquence, Maigret essaie de rétablir un climat de confiance, entamé par l'épisode précédent. Il trouve le geste adéquat en tirant une bille de sa poche (prélevée sur le « trésor » du clochard au pont Marie) pour la glisser dans la main du Toubib.

(...) Or, il n'a pas besoin de la regarder. Il l'a reconnue au toucher... Je suis sûr quoi que prétende l'infirmière, que son visage s'est éclairé et qu'il y a eu un pétilllement de joie et de malice dans ses yeux.

— Il a néanmoins continué à se taire ?

— Ça, c'est une autre affaire... Il a pris le parti de ne pas m'aider, de ne rien dire, et il faudra que je découvre seul la vérité. (118-119)

La preuve est faite, s'il en était besoin, qu'il est possible de communiquer en se taisant. Ce type de communication, asymétrique entre un parlant et un muet, repose sur l'attitude d'écoute non disqualifiante du causeur pour maintenir le contact. Il est tenu de gérer le silence de son partenaire en observant les rares contractions de la pupille, puisque les battements de paupières sont inexistantes : un seul mouvement de la tête est enregistré dans toute la scène. La compréhension du message reçu, qui ne se valide donc que par le canal du regard fixe (tenu pour le signe d'une sérénité non perturbée et d'une tolérance

à la poursuite de l'échange), est pour le moins déstabilisante pour son partenaire. Maigret lui-même se sent quelque peu « dérouté ». Cette dissymétrie sert de test au désir de communiquer et aux compétences requises dans ces conditions inhabituelles. La difficulté principale repose sur l'interprétation correcte de ces silences : leur signification dépend de l'idée que l'on se fait de l'univers de référence du partenaire, de la capacité à « se mettre à sa place ». Elle pousse encore à résister aux interprétations inverses, celle de l'infirmière-chef, par exemple. L'enchaînement des interactions, la succession immédiate des tours de parole (de ce qui en tient lieu ici) permet de confirmer pas à pas les esquisses de signification tentées jusque-là, pour s'assurer de leur consistance ou de leur inconsistance.

Le véritable examen de ces impressions fugaces s'opère dans un temps réflexif ultérieur et bien souvent dans le cadre d'une autre interaction. Maigret visionne les rushes de cette scène en la racontant à sa femme pendant le dîner. Il trie ce qui lui paraît important et recherche la confirmation de ses pensées flottantes. Madame Maigret tient à cet égard, un rôle de sage-femme qui facilite l'accouchement de cette autre « voix souterraine », ce qui l'amène à qualifier cette discussion-monologue de « conversation miraculeuse ». (116). Elle l'aide à faire le point sur son enquête :

— En définitive, tu n'as rien appris de nouveau ?

— Non.

Ce n'était pas tout à fait exact. Il avait la conviction qu'il avait beaucoup appris sur le compte du Toubib. S'il ne commençait pas encore à le connaître vraiment, il n'y en avait pas moins eu entre eux comme des contacts furtifs et un peu mystérieux. (118)

Les criminologues et les professionnels auront toujours beau jeu d'alléguer que Maigret base ses hypothèses d'investigation sur deux prémisses erronées : « On ne tue pas les pauvres types... On ne tue pas les clochards non plus » (119), « Il y a entre ces gens-là plus de solidarité qu'entre ceux qui vivent normalement dans des maisons » (119). Maigret se passionne pour cette rencontre, qui met à l'épreuve son savoir-faire et ses convictions personnelles. Il ne sera pas vraiment déçu avec la confrontation suivante.

La confrontation de la dernière chance (178-181, chapitre 8)

Comment évolue cette relation et l'influence mutuelle sur les opinions respectives des intéressés ? Nous le saurons avec la confrontation du clochard, toujours hospitalisé, avec le marinier, au huitième et dernier chapitre. À nouveau trois séquences viennent scander la communication.

En premier : le médecin donne le feu vert pour cette entrevue : « Je suis certain que depuis hier soir il a toute sa connaissance. » (177) Maigret croit toucher enfin au but et faire condamner le marinier pour coups et blessures, sinon pour un meurtre plus ancien : « Pour le commissaire, c'était la dernière chance. » (178) Pourtant, l'effet de surprise ne joue pas, le clochard n'a pas été averti de la venue du marinier, mais sa présence ne le trouble pas : « Le choc espéré ne se produit pas. » (179) « Le toubib le regardait venir, sans curiosité apparente et, quand il découvrit le marinier, il ne se produisait aucun changement dans son attitude. (178)

Maigret commence par demander au marinier, peu coopérant, s'il reconnaît le clochard, ce qui est confirmé. Puis il mobilise tout son entourage pour obtenir du Toubib, désormais en mesure de parler, un témoignage à charge. Cette fois, la lutte, certes courtoise, se joue en douze tours de paroles et se solde par un match nul, renvoyant les protagonistes dans leurs boxes, sans que la situation et les convictions respectives n'aient évolué.

Premier round : *Maigret s'adresse pour la première fois au clochard.*

Maigret retenait presque sa respiration, les yeux fixés sur le clochard qui le regardait et qui, lentement, se décidait à se tourner vers le marinier. (179)

Second round : *M. lui demande s'il reconnaît le marinier.*

Est-ce que Keller hésitait ? Le commissaire l'aurait juré. Il y avait un long moment d'attente, jusqu'à ce que le médecin de Mulhouse regarde à nouveau Maigret sans manifester d'émotion. (179)

Troisième round : *Maigret répète sa question.*

Il se contenait, presque furieux, soudain, contre cet homme qui, il le savait à présent, avait décidé de ne rien dire.

La preuve, c'est qu'il y avait sur le visage du clochard, comme une ombre de sourire, de malice dans ses prunelles.

Ses lèvres s'entrouvraient et il balbutiait :

– Non... (179-180)

Quatrième round : *M. insiste pour que Keller reconnaisse en le marinier l'un de ses deux sauveteurs.*

– Merci... prononçait une voix à peine perceptible.

Cinquième round : *M. lui signale qu'il a été aussi son agresseur.*

Silence. Le Toubib restait immobile, de la vie seulement dans les yeux.

Sixième round : *M. insiste à nouveau pour qu'il admette enfin qu'il le reconnaît.*

C'était d'autant plus impressionnant que cela se passait à voix basse, avec deux rangs de malades qui les épiaient et qui tendaient l'oreille.

Septième round : *M. l'interroge sur son refus de parler.*

Keller ne bougeait toujours pas.

Huitième round : *M. insinue qu'il connaîtrait le motif plausible de l'agression.*

Le regard devenait plus curieux. Le clochard paraissait surpris que Maigret en eût appris autant.

Neuvième round : *M. évoque l'épisode du pont de Bercy, datant de deux ans, et vérifie que l'audition est correcte.*

Il faisait signe qu'il entendait.

Dixième round : *M. évoque une scène de bagarre dont le clochard aurait été témoin à Bercy.*

Keller semblait se demander à nouveau quelle décision prendre.

Onzième round : *M. précise qu'un homme a perdu la vie par noyade, sous ses yeux.*

Toujours le silence et, enfin, une complète indifférence sur le visage du blessé. (181)

Douzième round *M. demande la confirmation de ce qui expliquerait l'agression récente.*

La tête bougeait légèrement, avec effort, juste assez pour que Keller puisse apercevoir Jef Van Houtte.

Or son regard restait sans haine, sans rancune, et on n'aurait pu y trouver qu'une certaine curiosité.

Fin du combat : *M. finit par jeter l'éponge et l'infirmière met fin à la joute.*

Maigret comprit qu'il ne tirerait rien d'autre du clochard et, quand l'infirmière-chef vint leur annoncer qu'ils étaient restés assez longtemps, il n'insista pas. (181)

Maigret a-t-il fait chou-blanc sur toute la ligne ? Il n'a pas obtenu tout ce qu'il souhaitait obtenir, certes. Mais il a pu dérouler, sans que personne ne proteste, le récit d'une histoire entièrement reconstitué à partir d'indices pour le moins arachnéens. En la racontant aux vrais témoins de la scène, malgré ou plutôt grâce leur silence, il parvient à lui donner une certaine cohérence. Même s'il était le seul à en être convaincu à présent, son problème à résoudre a changé de nature. Il ne porte plus sur ce que sait le clochard, sur ce qu'il pourrait savoir de son agresseur, ou sur des souvenirs à reconstituer, puisqu'il vient de lui chuchoter à l'oreille les tenants et les aboutissants de l'agression. On ajoutera qu'en matière d'effet performatif, c'était bien le lecteur qu'il s'agissait de convaincre,

autant et sinon plus que Keller. À la suite de cette séance, Maigret se trouve confronté à deux difficultés : comprendre pourquoi le clochard a refusé de reconnaître son agresseur, d'une part et, d'autre part, choisir le lieu et le moment favorables pour valider cette compréhension lors d'une rencontre aboutie... La joute a failli réussir, le clochard a hésité à collaborer avec la police et à modifier sa position de départ : se taire. Maigret, de son côté, a été obligé de contenir sa fureur (voir à ce sujet Paul Mercier, 2008, pp. 103-106). Il était presque furieux dit le narrateur, il a poussé ses questions aux limites du possible et dans un environnement matériel peu propice à cet exercice. Ceci ne l'a pas aveuglé : il a compris que le Toubib était en train de réfléchir et de prendre une décision en conformité avec son idéal, en accord avec sa vision du monde. Tout ce processus s'est déroulé avec une grande économie de paroles. Selon le schéma de l'interactionnisme symbolique, il s'agit d'une actualisation de représentations attribuées à autrui, il s'agit encore d'une validation des cognitions reconnues ou non comme acquises et exactes, dans un contexte d'influence pour modifier des attitudes. Cette « pression à la conformité » (concept déposé) n'aboutissant pas comme le plus fort l'escomptait, il n'en résulte en fait ni accord ni désaccord, mais une interrogation sur les valeurs qui légitiment les positions respectives des uns et des autres. Point n'est besoin d'un consensus ou d'une appartenance communautaire pour coexister pacifiquement... Si la félicité n'est pas au rendez-vous, qu'importe, si les rêves de liberté sont encore possibles... Goffman et Dostoïevski prennent ici le relais d'une scène que Simenon préfère placer sous le signe de regards éloquents.

Seconde phase : la communication suspendue va ricocher sur le juge. Avant de rencontrer à nouveau le clochard, Maigret n'essaie pas vraiment de convaincre le juge Dantziger des raisons profondes de l'attitude du Toubib. Il prend des gants pour ne pas heurter de front le magistrat en évitant finalement de lui décrire l'idée qu'il se fait de l'opinion du clochard sur la justice. Il imagine ce qu'il aurait été amené à dire imprudemment, s'en tenant plus sagement à un aparté plus discret pour le lecteur.

— Vous le comprenez, vous ?

Maigret hésitait à répondre oui, car on l'aurait sans doute regardé de travers.

— Voyez-vous, il ne croit pas qu'un procès d'assises, qu'un réquisitoire, que des plaidoiries, que la décision des jurés et que la prison soient des choses tellement importantes... (183)

Vient ensuite une troisième phase qui s'étale sur six mois. Maigret, comme « un flâneur désœuvré », revient souvent se balader au port des Célestins et trois mois plus tard, il n'est pas surpris d'y retrouver le Toubib. Il échange avec lui quelques banalités sur sa santé et sur le temps qu'il fait, suivant avant la lettre, les prescriptions d'Éric Berne (1977) : « Que dites-vous après avoir dit bonjour... » Ils prennent leur temps, pour aller plus loin

dans leur conversation. Ils attendent encore trois mois de plus, donc six mois de flânerie, pour... conclure.

S'ils évitaient de parler de l'affaire, Keller savait bien ce que Maigret venait chercher et Maigret savait que l'autre le savait. C'était devenu entre eux une sorte de jeu. Un petit jeu qui dura jusqu'au plus chaud de l'été quand, etc. (186)

Au détour d'une conversation relâchée, Keller lance une phrase qui scelle un pacte entre les deux hommes : « Ce qui est impossible c'est de juger... » Et le narrateur ne laisse planer aucun doute : « Ils se comprenaient. » (186) Cette phrase met un point final à l'attente d'un improbable témoignage à charge. Le juge et le commissaire se donnent quitus mutuellement avant de laisser le narrateur conclure en rapportant, une fois encore, une conversation de Maigret avec sa femme :

— Le Toubib t'a parlé ?

— D'une certaine façon, oui.

Avec les yeux bien plus qu'avec des mots. Ils s'étaient compris tous les deux et Maigret souriait au souvenir de cette sorte de complicité qui était établie entre eux un instant, sous le pont Marie. (187)

Sur quoi les rites d'interaction reposent-ils donc ? La devise de Maigret garde son caractère énigmatique : adhérer et se soumettre aux mêmes normes ou valider un sentiment de complicité en concédant à son partenaire un accord intime avec la voix souterraine ? Au lecteur de se débrouiller avec sa sympathie pour Maigret. Si la normalité ou la non-déviance équivaut à la soumission aux rites sociaux, le Toubib n'incite-t-il pas à réfléchir sur les us et les abus sociaux ? Maigret se complait, avec lui, « à jouer au chat et à la souris ». La célèbre devise de Maigret, dont le Toubib vient de donner une variante, s'écrit alors avec points de suspension : « Il est impossible de juger... »

COMMENT JOUER AU CHAT ET A LA SOURIS AVEC UN FOU ?

Avec *Maigret tend un piège* (1955), la dimension de la maladie mentale vient corser le débat. Quand le prévenu passe pour un aliéné, la conduite de l'investigation policière trouve ses limites aux confins de la psychiatrie. La tentative pour réconcilier un criminel avec lui-même ne peut se réaliser jusqu'à son terme dans le cadre d'un interrogatoire policier. Si le modèle de la « confession aboutie » est aussi mis en échec, il n'est plus ques-

tion cette fois de complicité. L'alliance recherchée est celle du psychiatre, alors que celle du magistrat était disqualifiée. La rêverie utopique d'un destin choisi se colore maintenant d'une inquiétude intellectuelle à deux niveaux : comment conduire sans erreur une conversation serrée avec un prévenu non coopératif sans céder à la fureur thérapeutique ? Le recours aux théories d'un grand psychiatre permet-il d'y voir plus clair ?

Le huitième chapitre du roman, intitulé « La mauvaise humeur de Moncin », pourrait lui aussi illustrer les difficultés d'une communication asymétrique, quand l'un des locuteurs ne recule pas devant un monologue, alors que son partenaire maintient sa décision de continuer à se taire. Les dimensions imparties pour cet article nous obligent à ne pas en dire davantage ici à propos de ce roman.

CONFESSIONS NON ABOUTIES ET DEMI-AVEUX DE MAIGRET

Dans ces deux romans, Maigret ne réussit pas vraiment à recueillir le témoignage ou les aveux dont il a besoin pour son enquête. La mise en échec de la « confession aboutie » conduit le romancier à prolonger son interrogation sur les enjeux du roman policier. Quand le témoin ou le prévenu décide de se taire, le commissaire est contraint à s'interroger sur ses techniques conversationnelles et sur les limites de son métier. Il n'avoue qu'à lui-même ses doutes critiques sur la façon dont la justice est (mal) rendue et il se heurte à la coïncidence des investigations policières et des soins psychiatriques. Le romancier, lui, joue sur une autre dimension. En créant un univers de fiction, il propose une certaine conception de l'homme et des relations humaines, plus ou moins indépendante de son esthétique littéraire. En privilégiant tantôt la recherche des mobiles des criminels, tantôt les vacillements identitaires d'un personnage ballotté par une crise intime, il ne cesse d'explorer les hauts et les bas d'une spirale dépressive, minant l'estime de soi. L'homme nu, le héros simenonien qui se regarde dans un miroir, se demande s'il va être capable de prendre la mesure de ses angoisses existentielles et d'y faire face, pour redevenir un homme comme un autre, capable d'avoir des relations satisfaisantes avec ses congénères.

Simenon peut-il être tenu pour un héritier de Dostoïevski ? Le romancier russe a ouvert la piste avec *La voix souterraine*, en 1864. Il est insensé de condenser son message humaniste en quelques mots. L'homme déchu qui tire une réelle jouissance de sa déchéance, garde en sa possession un bien inaliénable, celui de choisir ou non ce qu'il décide de faire. Ce libre-arbitre, différent de celui de la religion, lui confère une dignité humaine inviolable et une complicité à partager avec n'importe quel autre homme. La valeur d'un homme tient à son refus de se soumettre aux humiliations endurées et ceci constitue la base d'un lien humain fraternel contagieux. Avec cette double conviction, se vouloir libre et reconnaître cette aspiration chez autrui, il peut supporter ses tourments actuels, faire le gros dos et espérer une vie meilleure pour lui et pour les autres.

La conception de *L'homme nu* reprend sur le mode mineur celle de la *Voix souterraine*. Toutefois, elle minimise la revendication plus ou moins messianique que souligne Nietzsche en la rebaptisant « volonté de puissance » et en décrétant la mort des dieux. Le choix du terme « orgueil » pour assumer cet héritage pose problème. « En bonne part, précise Littré, l'orgueil est un sentiment noble, élevé, qui inspire une juste confiance en ses propres mérites. » Cette définition fait suite à une dépréciation du sentiment qui porte le même nom : « sentiment, état de l'âme où naît une opinion trop avantageuse de soi-même. » La valeur vers laquelle on aspire porte le même signifiant que le défaut coupable et socialement sanctionné.

Dans le champ de la psychologie, on trouve une semblable opposition entre le sentiment d'omnipotence indispensable au développement du *Self* (Winnicott, 1969), la nécessité des assises narcissiques adéquates pour fonder un « contrat narcissique » légitimant le droit de penser par soi-même (Aulagnier, 1975) d'un côté, et de l'autre, l'envahissement délirant et les maladies de l'idéalité, y compris les psychoses narcissiques.

Dans notre parcours des romans, on a trouvé d'un côté, la fierté du Toubib, qui représente un versant de l'orgueil et de l'autre, « une forme d'orgueil » (44) qui caractériserait Moncin et les criminels intelligents. Cette dichotomie sans passerelles mériterait une enquête. Quand on survole les textes autobiographiques de Simenon (*Tout Simenon*, 26 et 27), on constate que chaque fois qu'il parle d'orgueil, le retraité en reprend la signification biblique : l'orgueil est un péché appelant le châtement divin. Le mot ne reçoit qu'une seule acception : le péché d'orgueil, voilà le mal à dénoncer chez les puissants.

Une partie du message dostoïevskien pourrait-elle être restée oubliée dans le souterrain ? Simenon tient à se réapproprier ses sources et à ne plus afficher la provenance de ses emprunts, une fois qu'il a abandonné ses pseudonymes. Impressionné par les écrits du romancier russe et les aphorismes du philosophe allemand, il garde dans ses romans le souci pour ses héros de se distancier de leur communauté d'origine et la préoccupation de valider leur contrat narcissique, de rester fidèles à leur voix souterraine. En se regardant dans le miroir, le lecteur finit par comprendre que, tout compte fait, les assassins et les gens saisis par la déprime, ne sont pas fondamentalement différents de lui et du romancier. Le personnage de Moncin lui-même ne partage-t-il pas les illusions du jeune romancier, au temps où il fréquentait la Caque ? Stanley Eskin (1987, p. 121) fait le rapprochement entre Moncin et les anciens membres de la Caque, les personnages du *Pendu de Saint-Pholien* : « En greffant sur le genre policier sa vision pessimiste de cette bohème aliénée qu'il avait connue dans sa jeunesse, Simenon est parvenu à donner à son roman l'allure d'un conte à la Dostoïevski », avec « des consciences pleines de remords, hypocrites et mesquines ». À propos de *Maigret tend un piège*, il poursuit : « Simenon réutilisera ce même milieu pour camper une histoire de crime, [...] il est lui aussi, un peintre raté, qui ne peint que des sujets tristes et morbides, un cérébral, un artiste. » (121)

Et si ces confessions non abouties étaient en fait, dans une large mesure, celles de Maigret ? En se heurtant au mutisme de son partenaire du moment, Maigret lève un petit coin du voile sur sa vision du monde. En face du clochard, le commissaire trouve un complice qui a le bon goût de partager sa devise. De plus, Keller, comme lui, se montre plus que méfiant envers le bon fonctionnement de la Justice. Maigret y souscrit mais se garde bien d'en faire publiquement l'aveu. En face de Moncin, Maigret se lance dans l'esquisse d'une théorie de la personnalité narcissique et de l'obsession compulsive. Tout se passe comme si le romancier, couvert par ses deux gardes du corps, Maigret et Tissot, se lançait dans l'autoanalyse de son double, vingt ans avant de se risquer dans *Lettre à ma mère*. Dans chaque cas, la confession de Maigret reste incomplète. Le narrateur laisse de la place au lecteur, pour collaborer et poursuivre à sa guise le travail à l'œuvre dans la communication romanesque.

BIBLIOGRAPHIE

- Aulagnier, P. (1975). *La Violence de l'interprétation*. Paris : PUF.
- Berne, É. (1977). *Que dites-vous après avoir dit bonjour ?* Paris : Tchou.
- Dostoïevski, F. (1864). *La Voix souterraine*. Paris : Stock, (1926, trad. de Schloezer).
- Dostoïevski, F. (1864 bis). *Le Sous-sol*. Anvers : Walter Beckers. éditeur (s.d., trad. inconnu.)
- Eskin, S. (1987). *Simenon. Une Biographie*. Paris : Presses de la Cité.
- Mercier, P. (2008). *Maigret : mode d'emploi ?* Liège : Céfal.
- Pélaprat J.-M., (1973). « *Maigret, ça suffit !* ». Paris : Dargaud, Pilote n°733.
- Schraiber, E. (1982). *Entretien avec Simenon (tapuscrit)*. Liège : Fonds Simenon.
- Sim, G. (1930). *La Femme 47*. Paris : Fayard.
- Simenon, G. (1955). *Maigret tend un piège*. Paris : Presses de la cité.
- Simenon, G. (1963). *Maigret et le clochard*. Paris : Presses de la cité.
- Simenon, G. (1955). *Maigret tend un piège*. Paris : Presses de la cité.
- Stéphane, R. (1963). *Georges Simenon Portrait-Souvenir*. Paris : Tallandier.
- Winnicott, D.W. (1969). *De la psychiatrie à la psychanalyse*. Paris : Payot.

LE RELAIS-D'ALSACE OU L'ÉCHEC D'UNE TRANSGRESSION À REBOURS

Pr. Laurent FOURCAUT

Université de Paris-Sorbonne

ÉCRIT à Paris en juillet 1931, *Le Relais-d'Alsace* est l'histoire d'un certain « Monsieur Serge », âgé de cinquante ans, dont le patronyme est « Morrow » (p. 32), à moins qu'il ne s'agisse d'une fausse identité (« Non ! ne me demandez pas mon véritable nom... » [p. 151], dira-t-il à la fin au commissaire). Escroc international de haute volée opérant sous de nombreux pseudonymes, fréquentant les palaces, ayant amassé une fortune considérable, il a tout lâché pour revenir sur les lieux de son enfance, en Alsace, au col de la Schlucht, non sans avoir toutefois assuré ses arrières en se faisant remplacer par un « sosie » (pp. 138, 152), chargé de lui verser une rente mensuelle et supposé lui rendre sa place, le jour où le besoin s'en ferait sentir. C'est ainsi qu'il s'est installé à l'auberge « *Au Relais d'Alsace* » (p. 10), tenue par « Nic Keller » (p. 7) et sa femme. Il a lié connaissance avec les deux femmes qui habitent le chalet voisin où lui-même « avait passé la plus grande partie de sa jeunesse » (p. 128), Mme Meurice et sa fille Hélène. Il s'est épris de la mère, les deux femmes, de leur côté, étant, chacune à sa façon, amoureuses de lui. Mais, pressée par des ennuis d'argent, Mme Meurice doit vendre le chalet à un riche brasseur nommé Kampf, un homme vulgaire et brutal, qui compte bien épouser la mère ou peut-être même la fille. Incapable d'accéder à sa fortune, M. Serge est impuissant à empêcher la transaction. Cependant, un vol commis au « *Grand Hôtel* » (p. 9), en face, au détriment de riches Hollandais, a d'emblée été imputé à M. Serge. Il est parvenu à se disculper mais le commissaire Labbé, venu de Paris enquêter sur les lieux, croit reconnaître en lui le fameux escroc surnommé « le Commodore » (p. 48), qu'il a arrêté deux fois par le passé. Or le Commodore est signalé dans un palace de Venise. Il s'agit du « sosie », évidemment. Cependant, n'ayant plus de raison de rester sur les lieux, M. Serge part, emmenant avec lui la jeune Gredel, servante à l'auberge avec sa sœur Lena, compromise dans le vol dont le coupable s'avère être le pisteur de l'hôtel, son amant. Sans se compromettre, il tue son double à Venise, retrouve sa fortune, redevient le Commodore et revient au col de la Schlucht, s'installe en grand équipage au *Grand Hôtel*, à la confusion de tous ceux qui avaient cru pouvoir l'humilier. Mais il repart très vite, plein de l'amertume de cette « fin de vie ratée » (p. 156).

Le Relais-d'Alsace est le premier des « romans durs » de Simenon, le premier à être signé par l'écrivain de son vrai nom, après le recours à une quinzaine de pseudonymes. Or c'est un roman paradoxal. En effet, il prend d'une certaine manière à rebours le scénario type sous-jacent aux romans qui l'ont précédé, c'est-à-dire aux premiers *Maigret*, de *Pietr-le-Letton* à *Au Rendez-Vous-des-Terres-Neuves*. Ce scénario, peu ou prou le dénominateur commun de ces *Maigret* comme du reste des romans qui vont suivre, peut être décrit à peu près comme suit. Le romancier se met en abyme dans un personnage qui est donc son double dans la fiction : le commissaire Maigret dans les *Maigret*, l'enquête policière, ainsi qu'on l'a déjà fait remarquer, devenant métaphore de l'écriture du livre¹. Or, selon la thématique constante de ces romans, l'écriture romanesque est assimilée à l'œuvre d'un faussaire ou d'un escroc, pour cette raison que créer une fiction, c'est substituer au réel un monde factice, une imitation sans valeur. La figure de l'escroc était déjà au centre de *Pietr-le-Letton* (voir Fourcaut, 2004), et fait retour dans bien d'autres textes, notamment *Le Passage de la ligne* (voir Fourcaut, 2009). En outre, la raison pour laquelle l'écrivain a opéré cette substitution, vécue et dénoncée comme une fuite loin du vrai monde (Giono, dont l'œuvre repose sur une problématique tout à fait analogue (voir Fourcaut, 2003), parle à ce sujet de *désertion*), est suggérée : le réel est destructeur. À cette image inquiétante du réel se superpose généralement, en vertu de la logique propre à l'œdipe, une figure féminine plus ou moins redoutable, une figure de Mère dévoratrice et castratrice. Or il s'agit pour le romancier de masquer cette peu reluisante échappatoire dans l'univers édulcoré et protégé du Livre. Il s'y emploie en créant un ou plusieurs personnages chargés d'assumer à la place de son double le péché de désertion et de subir, symboliquement, la castration à laquelle lui a voulu se soustraire. Ce ou ces personnages jouent donc exactement le rôle du bouc émissaire. Ce sont d'ailleurs souvent des Juifs, par exemple l'extraordinaire personnage de M. Hire dans *Les Fiançailles de M. Hire*. La figure du Juif est une des plus récurrentes et des plus obsédantes de l'œuvre de Simenon. Elle a fondamentalement à voir avec le motif, tout à fait central, donc, chez notre auteur, de la castration. On sait que Freud a décelé les racines inconscientes de l'antisémitisme dans la haine suscitée par la castration, à quoi est assimilée la circoncision pratiquée par les Juifs. Dédouané par ce subterfuge, le double du romancier dans sa fiction peut alors – aussi bien est-ce le but de l'opération – se donner les gants de s'emparer de la place convoitée du Père, puisque le prix à payer pour cette transgression majeure, la castration, a été acquitté par le bouc émissaire. Cependant, en dépit de l'extrême habileté d'un dispositif qu'il reproduit d'ailleurs, en variant les formes de surface, dans chaque nouveau livre, le romancier reste tourmenté par la mauvaise conscience. En effet, il ne parvient jamais tout à fait à se faire accroire à lui-même, et par voie de conséquence au lecteur, qu'il a vraiment atteint le but désespérément poursuivi, et pour cause : quelque effort qu'il ait fait pour démarquer son double de l'espace du Livre – lequel se met donc en abyme à l'intérieur même du livre –, en ménageant dans le livre un espace autre qui se construit comme le dehors du Livre et où son truchement finit par régner en maître, il est bien placé pour savoir que ce soi-disant dehors du Livre est encore et toujours dans le livre même, de sorte

¹ Voir Simenon, *La Guinguette à deux sous*, 2005, p. 128. Et ici M. Serge, éclaircissant le petit mystère du vol commis au *Grand Hôtel*, dont le narrateur dit qu'il « semblait diriger l'enquête » (p. 27).

qu'au bout du compte et en dernière analyse, son double, Maigret ou tel autre personnage des romans « durs », ne règne que sur un univers de papier. Raison pourquoi, une roman achevé, il ne reste à l'écrivain qu'à s'atteler au suivant.

L'originalité remarquable de *Le Relais-d'Alsace* est qu'il prend ce scénario à rebrousse-poil, qu'il en propose une version en quelque sorte inversée. En effet, comme cela apparaît au dénouement, le personnage de « monsieur Serge » (p. 9 et *passim*) est bien « le Commodore » (p. 48 et *passim*), « un escroc » (pp. 59, 130) de grande envergure : « La police internationale évalue le montant de ses escroqueries à plus de trente millions. » (p. 63, *idem* p. 85). Or, comme il l'explique lui-même à la fin, « un beau jour, le Commodore, qui en a assez, vient faire un petit tour dans un pays dont il a gardé un souvenir attendri... » (p. 151), le pays, le lieu exact de son enfance, ce qui explique que M. Serge parle « même le patois d'Alsace » (p. 16). Il a essayé « de se faire un petit coin à lui dans le monde » (p. 155). Du coup, il ne dispose plus de sa fortune, il est dans la gêne, réduit à ne pouvoir payer sa note à Mme Keller, l'aubergiste (pp. 12-16). Ses vêtements sont usés ; il a perdu de sa superbe : « [...] M. Serge tournait vers le commissaire son visage un peu empâté, un peu terne. Ce matin-là, il paraissait plus vieux. Et pas seulement plus vieux, mais malade. » (p. 60). Selon ses propres termes, il s'est « transformé en petit-bourgeois » (p. 153). Il semblerait donc qu'il ait beaucoup perdu au change.

Pourquoi alors cette volte-face ? Parce que, effectuant un mouvement exactement inverse de celui qui l'avait poussé à devenir le Commodore, cet escroc magnifique, mouvement commandé par le désir d'échapper au monde mère dévorateur, il a cédé à l'appel de la sirène, c'est-à-dire de la Mère. Dans le chalet où il vécut jadis auprès d'une « maman veuve » (p. 128), il a retrouvé, explique-t-il, « mieux que le reflet de [s]on enfance... Une jeune femme, une maman comme la [s]ienne était jadis... » (p. 152) : Mme Meurice, dont il est amoureux, le double de sa mère. Il rappelait pourtant lui-même à quel point il est périlleux de s'abandonner à l'attraction de la mer(e). Voici en quels termes il commentait, pour Mme Keller, une aquarelle accrochée au mur de l'auberge, « représentant une mer, très bleue, une côte rocheuse ornée d'un temple à colonnes » et dans laquelle il avait reconnu « l'île de Rhodes » : « Seulement, dans la réalité, le paysage est beaucoup moins idyllique... Dans cette mer si jolie et si lisse, les gens pêchent des éponges... Et, après quatre ou cinq ans, les hommes ont tous des maladies de la moelle épinière... » (p. 9). Dans l'économie symbolique du roman, ce passage est essentiel. Il oppose très nettement, d'une part, la *représentation* de la mer(e), d'autre part, sa dangereuse « réalité », autrement dit, d'un côté, l'espace du Livre, où la mer(e) est désarmée, débarrassée de ses griffes, ou plutôt de ses dents – les fameuses *dents de la mer(e)* (*vagina dentata*) –, et, de l'autre côté, l'espace de la réalité, tel qu'il se met aussi en abyme dans ce même Livre. Nous allons voir comment ce dedans et ce dehors du Livre, dans *Le Relais-d'Alsace* comme, *mutatis mutandis*, dans les autres romans, sont métaphoriquement figurés dans le texte, de façon que puisse se figurer aussi, et donc se jouer, le passage de l'un à l'autre.

Mais attachons-nous d'abord à décrire l'image du Livre dans le livre, avec tous les attributs qui le définissent, ainsi que son corollaire, l'image de l'écrivain dans sa fiction, incarnée en l'occurrence par M. Serge, ou plutôt par le Commodore. Comme toujours, l'espace du livre est un monde en noir et blanc. On relève cinq occurrences du « noir », une quinzaine du « blanc », et deux du noir et blanc. Panorama depuis le col de la Schlucht : « Lac Blanc et lac Noir à douze kilomètres... » (p. 53). Nic Keller admire « le chapeau noir et blanc » (p. 70) que Mme Meurice a mis ce matin-là. Deux occurrences du mot « personnage(s) » (pp. 24, 108), une du mot « scénario » : « Tout cela s'était déroulé très vite, comme un scénario bien réglé. » (p. 106). Le motif du théâtre, synonyme de fausseté et d'artifice, affleure, ici comme ailleurs. Le narrateur, de M. Serge : « S'il jouait un rôle, il le jouait avec une perfection absolue. » (p. 39). Et c'est bien ce qu'il fait, puisqu'il est en train de nier tranquillement avoir été cet escroc que Mme Van de Laer, alias « Nouchi » (153), a connu naguère à Budapest sous le nom de « Thomas Fleischman » (p. 41), ce qu'il finira par reconnaître (p. 153). Il est donc effectivement « un comédien prodigieux » (p. 82). L'espace du Livre est l'empire du faux. Si Nic Keller joue de la flûte, sa femme s'écrie : « C'est faux ! Archi-faux ! » (p. 35), et le jugement vaut sans doute, aussi et surtout, pour « la broche donnée par son pensionnaire », M. Serge, qu'elle est en train d'examiner. Sur la photographie retrouvée dans un coffret de plomb, la mère de M. Serge, « debout devant un faux décor de parc » (p. 136). Faux également « le coq de bruyère empaillé garnissant le mur du fond [de la salle de l'auberge] » ainsi que « l'aigle jugé sur une branche artificielle au-dessus de la porte » (p. 9).

En outre, coq et aigle sont des images paternelles : qu'ils soient empaillés marque bien que, dans l'espace inconsistant du texte, il ne saurait y avoir que des *pères pour de faux*, des pères déchus et castrés, lesquels, rappelons-le, rendent du coup un double service au romancier, qui les crée à cet effet : ils prennent sur eux le châtiment qui sanctionne la transgression commise par l'écrivain : s'emparer de la place du Père ; mais ils assument aussi la déchéance de qui, s'étant réfugié dans le Livre, s'est littéralement amputé de la vraie vie, qui n'est donc pas la littérature. On objectera sans doute que c'est l'un ou c'est l'autre : qu'on ne saurait être castré parce qu'on a osé supplanter le Père *et* parce qu'on a fui le combat avec lui. Notons à ce sujet que *combat*, en allemand, se dit *kampf* : c'est précisément le nom du personnage du gros brasseur, « seigneur de la région » (p. 68), rival auprès de Mme Meurice de M. Serge, dont il est dit, alors qu'il succède à l'autre dans le chalet : « La place de Kampf semblait hypnotiser M. Serge. » (p. 97). Payer des deux côtés, c'est pourtant bien ce qui se produit ici. On rendra compte de ce paradoxe en expliquant que les deux espaces représentés dans le livre, celui du Livre et celui de la réalité, y sont non seulement co-présents mais pour ainsi dire réversibles : ainsi l'aquarelle de l'île de Rhodes met face à face la mer et sa représentation, chacune prenant sa valeur propre de s'opposer à l'autre. Autre exemple. Mme Keller est une figure de *l'avare*, au sens bien particulier où l'écrivain est avare *de son désir*, refusant de le dépenser dans le champ du réel *en pure perte* : elle est régulièrement montrée « à [s]a caisse » (p. 7), en train de faire ses comptes (pp. 9, 68), y compris d'ailleurs avec l'aide de M. Serge (« Ne lui arrivait-il pas, le dimanche,

à la même caisse où elle trônait, de l'aider à faire les additions ? » [p. 14]) ; mais elle est en même temps une incarnation de la mère terrible. À l'auberge, c'est elle qui porte la culotte, faisant marcher au doigt et à l'œil son mari, doublement castré : parce qu'il boite, s'appuyant sur des béquilles (pp. 7, 8 et *passim*), et parce qu'il porte, en guise de prénom, un diminutif, « Nic » (p. 7), abréviation, sans doute, de Nicolas, qui vaut castration symbolique. Ainsi en sera-t-il de « M. Hire », dont le patronyme complet est « Hirovitch » (Simenon, 2003, p. 116). Ainsi surtout en est-il du « petit Sim », qui signait ses romans populaires, entre autres pseudonymes, de celui de « Georges Sim ». De plus, lorsqu'elle met M. Serge en demeure de payer sa note, le narrateur commente : « Nic Keller préférerait ne pas rentrer avant la fin de l'exécution [...] ». » (p. 14, souligné par moi, L. F.).

Autre Père raté, autre avorton, le riche Hollandais Carl Van de Laer, « fils » du « directeur de la Banque des Indes Néerlandaises » (p. 25), sans caractère, paraissant « d'autant plus inconsistant que les lignes de son corps étaient estompées par un complet de sport gris perle » et surclassé par son épouse, la belle Nouchi : « Il insistait pour la forme. Il se savait vaincu. » (p. 11). Chez lui, la castration va logiquement de pair avec l'avarice. M. Serge surprend une dispute entre lui et sa femme à propos d'argent, et traduit : « Je crois même qu'elle lui dit qu'il est aussi avare que son père... » (p. 33). Castré enfin le commissaire Labbé, qui écrit du reste beaucoup (« trois longues lettres » [p. 67], « un long télégramme » [p. 124]) : comme son nom l'indique.

Les traits emblématiques de l'écrivain tels que prêtés à son double sont les suivants. Le principal est qu'il est un escroc. De plus, le commissaire Labbé, qui connaît bien l'histoire et les méthodes du Commodore, explique la technique de ses escroqueries, et ajoute : « Il refera le même coup, avec quelques variantes, à Marienbad, à Beyrouth ou à Calcutta. » (p. 59). Comment ne pas penser aux très nombreux romans populaires que Simenon vient d'écrire, en quelques années, et qui constituent, sinon des « variantes », du moins de multiples variations autour de schémas ou de scénarios plus ou moins stéréotypés ? D'autant que le Commodore partage avec lui une autre caractéristique remarquable, le recours systématique aux pseudonymes : « Thomas Fleischman » (p. 41), « Morton » (p. 57), « Morton, Fleischman, Arthur Véricourt » (p. 61), « Fleischman ou Morton » (p. 130). Pratique de faussaire, évidemment. Double de l'écrivain, le Commodore est un avare, et même l'avare par excellence. Non pas tant, donc, en raison de la fortune énorme qu'il a amassée, qu'en vertu de cette avarice du désir qui définit l'écrivain.

Dans le portrait de lui que brossent Mme Meurice et le commissaire Labbé, on voit pointer deux intertextes décisifs, l'un et l'autre empruntés à Balzac, référence majeure du jeune romancier. « Il connaît tout... Il a voyagé partout... Il parle toutes les langues... » (p. 128), dit de lui, admirative, Mme Meurice. Il y a là certainement une réminiscence du grand discours initiatique du vieil antiquaire à Raphaël de Valentin, au début de *La Peau*

de chagrin, et qu'on peut résumer ainsi. Celui qui possède le morceau de cuir magique a le pouvoir de réaliser tous ses désirs, mais à chaque fois la peau diminue d'un cran ; quand il n'en reste plus rien, l'homme meurt. C'est le mythe balzacien de la « passion » destructrice : vivre réellement son désir conduit à sa perte. À l'inverse, l'antiquaire a vécu très vieux, parce que lui a tout vécu, tout connu, a eu toutes les jouissances sans sortir de son cabinet : par livres interposés. C'est le mythe, symétrique et opposé, de l'avarice (du désir), qui permet de jouir indirectement des choses, sans se *dépenser* vraiment, le *savoir* se substituant au *vouloir* et au *pouvoir* :

Vouloir nous brûle et *Pouvoir* nous détruit ; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme. [...] Rien d'excessif n'a froissé ni mon âme ni mon corps. Cependant j'ai vu le monde entier. Mes pieds ont foulé les plus hautes montagnes de l'Asie et de l'Amérique, j'ai appris tous les langages humains, et j'ai vécu sous tous les régimes. [...] enfin j'ai tout obtenu parce que j'ai tout su dédaigner. Ma seule ambition a été de voir. Voir n'est-ce pas savoir ? Oh ! savoir, jeune homme, n'est-ce pas jouir intuitivement ? [...] La pensée est la clef de tous les trésors, elle procure les joies de l'avare sans en donner les soucis. [...] Ce que les hommes appellent chagrins, amours, ambitions, revers, tristesse, sont [sic] pour moi des idées que je change en rêveries ; au lieu de les sentir, je les exprime, je les traduis ; au lieu de leur laisser dévorer ma vie, je les dramatise, je les enveloppe, je m'en amuse comme de romans que je lirais par une vision intérieure. » (Balzac, 1995, pp. 99-100. Souligné par l'auteur.)

Voilà la définition la plus géniale de la littérature. Aussi l'antiquaire est-il la mise en abyme de l'écrivain, qui vit toutes choses en *économisant*, par le truchement de ses créatures et de ses livres.

De son côté, M. Labbé, le commissaire, définit le Commodore en ces termes : « Un être d'exception, madame, comme il y en a quelques-uns de par le monde... Un être qui a de gros appétits, qui préfère les satisfaire en dehors de la légalité et qui, si vous voulez que je sois franc, tient tête à toutes les polices existantes... Un escroc, si on veut parler crûment... » (p. 130). Et il ajoute : « [...] il existe quelques hommes supérieurement doués, qui auraient pu réussir dans n'importe quelle carrière, et qui, par suite de circonstances ou de prédispositions spéciales, ont préféré les chemins défendus... » (ibid.). Simenon cette fois se souvient de Vautrin, malfaiteur de génie, tel qu'il se définit lui-même dans *Le Père Goriot* : « Il se rencontre par chaque million de ce haut bétail [l'humanité contemporaine] dix lurons qui se mettent au-dessus de tout, même des lois ; j'en suis. » (Balzac, 1966, pp. 111-112). Vautrin, autre figure du romancier dans son œuvre, en tant que véritable demiurge, il règne sur un univers parallèle, depuis lequel il défie le vrai, et qui se targue de vivre par procuration, par créations romanesques interposées, Eugène de Rastignac, ou encore Lucien de Rubempré, à qui, sous le pseudonyme de l'abbé *Carlos Herrera*, il propose le marché suivant, à la fin de *Illusions perdues* : « Je veux aimer ma créature, la

façonner, la pétrir à mon usage, afin de l'aimer comme un père aime son enfant. Je roulerai dans ton tilbury, mon garçon, je me réjouirai de tes succès auprès des femmes, je dirai : "Ce beau jeune homme, c'est moi ! ce marquis de Rubempré, je l'ai créé et mis au monde aristocratique ; sa grandeur est mon œuvre, il se tait ou parle à ma voix, il me consulte en tout. [...]" » (Balzac, 2007, p. 600). Le même a d'ailleurs cette formule parfaite : « L'avare a tout, jusqu'à son sexe, dans le cerveau. » (*ibid.*). Quant au polyglottisme de M. Serge, alias le Commodore, souligné avec insistance dans le roman (pp. 7, 11, 12, 16, 24, 39), il veut caractériser en lui l'incarnation romanesque de l'écrivain : comme lui, il appartient aux deux mondes, passe sans effort de l'un à l'autre et sait en traduire les langues les unes dans les autres ; c'est un spécialiste des signes (on nous dit même qu'il « traduisait les messages en morse » [p. 16] de la radio), parmi lesquels il se meut avec une parfaite aisance.

Comme transposition fictionnelle de l'écrivain, le Commodore, en bonne logique, devrait porter la marque de la castration. Il en est cependant indemne, comme Maigret – encore que celui-ci en fasse ici ou là l'épreuve – et ce, pour deux raisons. La première, conforme au dispositif décrit plus haut, est que cette marque a été déplacée sur d'autres personnages, et singulièrement sur le « sosie » que le Commodore a repéré puis « dressé » (p. 152) à commettre à sa place les escroqueries dans lesquelles il est, lui, passé maître. En effet, ce sosie « porte [une] cicatrice au nez » (p. 139), parce qu'il a eu naguère « le nez presque enlevé par une balle » (p. 62). L'autre raison tient à ce que ce sosie a donc remplacé l'original dans l'espace métaphorique du Livre, ce qui le voue à une amputation symbolique, tandis que le Commodore, lui, a quitté cet espace pour entrer dans celui de « la réalité », sous le nom de M. Serge. Or ce dernier, n'étant plus protégé par l'enceinte du Livre, s'expose à la castration, la vraie, celle qui guette quiconque s'engage « pour de bon » dans le piège oedipien. Et c'est bien ce qui va arriver à M. Serge.

La représentation des deux espaces concurrents à l'intérieur du Livre s'effectue de nombreuses façons, et d'abord à travers le motif de la frontière. Ce motif apparaît, ici, comme dans beaucoup d'autres romans simenoniens – par exemple, au début de *Le Pendu de Saint-Pholien* et de *La Maison du canal* –, dès l'incipit, pour cette raison à la fois simple et essentielle que le roman y met en abyme son commencement, c'est-à-dire le passage du hors texte au texte : le franchissement, donc, d'une sorte de frontière. D'abord au sens métaphorique du terme : « Derrière elle [Mme Keller], un judas permettait de passer les plats de la cuisine à la salle. » (p. 7). Le roman s'intitule *Le Relais d'Alsace*. C'est aussi le nom de l'auberge (p. 10). Celle-ci se divise donc en deux espaces : « cuisine » et « salle », entre lesquels s'opère un passage. Et cette subdivision dans la fiction renvoie à celle qui marque l'infrastructure où se produit cette fiction, la « cuisine » où elle s'élabore : entre le texte et son dehors, le roman s'amorçant étant précisément en train de passer de celui-ci à celui-là. Mais il est question aussi et surtout d'une frontière au sens strict. Le narrateur donne très vite cette précision : « La Schlucht ne comporte que quatre maisons, un poteau indicateur et les restes d'une borne frontière qui séparait, avant la guerre, la

France de l'Allemagne et qui ne marque plus aujourd'hui que la limite de l'Alsace. » (p. 10). Fredel, le pisteur du *Grand Hôtel* en face, récite à chaque arrivée de touristes : « Col de la Schlucht, ancienne frontière allemande... [...] Ce que vous apercevez ici, c'est ce qui reste du poteau frontière que les Français ont brisé en arrivant... » (p. 53). Nic Keller, de son côté, leur explique que « le porte-parapluie biscornu » de l'auberge « est un morceau de l'ancien poteau frontière... Vous en voyez le socle juste devant la porte... ». Et il ajoute : « Avant la guerre, le *Relais d'Alsace* avait une entrée en France et une entrée en Allemagne... » (p. 75). On ne peut pas suggérer plus clairement la double appartenance du livre, ou sa profonde ambivalence : contenant en lui les deux espaces du texte et du réel, et *réfléchissant* de ce fait les passages de l'un à l'autre.

Cette mise en abyme des deux espaces dans le livre tend à proliférer, en venant se profiler derrière des notations qui, n'étant ce dispositif global, seraient anodines. Ainsi des deux établissements se faisant face de part et d'autre de la route, autre traduction de la frontière : « De l'autre côté de la route, on voyait la façade blanche du *Grand Hôtel*, avec sa terrasse garnie de parasols modernes à ramages mauves et jaunes. » (p. 9). Ou, nouvelle partition symbolique de l'espace fictionnel, lorsque M. Serge tente de joindre le notaire pour le convaincre de ne pas procéder à la vente du chalet au brasseur Kampf, son rival : « On le vit faire les cent pas en attendant et il était si préoccupé qu'il marchait tantôt dans le mouillé, tantôt dans la partie propre de la salle. » (p. 72). Le double de l'écrivain a donc, et pour cause, la faculté de franchir la frontière à volonté. En vertu de cette appartenance aux deux espaces qui le caractérise en propre, il a même la faculté de s'absenter de sa fiction : « Ce samedi-là, M. Serge *ne participait pas à la vie de la maison*. Il avait un journal devant lui mais on n'aurait pas pu jurer qu'il lisait. » (p. 66, souligné par moi, L. F.). Exactement comme, dans *Pietr-le-Letton*, Maigret faisait tache au milieu de la clientèle distinguée du palace, y étant un véritable corps étranger : « Avec son grand pardessus noir à col de velours, il était impossible de ne pas le repérer tout de suite dans le hall illuminé où les élégantes s'agitaient parmi les traînées de parfum, les rires pointus, les chuchotements, les salutations de style d'un personnel tiré à quatre épingles./ Il [Maigret] ne s'en souciait pas. *Il restait en dehors du mouvement*. Les bruits de jazz, qui lui parvenaient du dancing du sous-sol, se heurtaient *comme à une barrière imperméable*. » (Simenon, 2003, p. 18, souligné par moi, L. F.).

La première phrase du roman signale, d'une autre manière encore, la structure du dédoublement du réel en texte, par le motif des deux sœurs « si pareilles » : « Gredel et Lena, les deux servantes si pareilles avec leurs cheveux ébouriffés et leur visage de poupée, dressaient les couverts sur six tables [...]. » (p. 7). Simenon emploie couramment le mot de *poupée*, ou celui de *jouet*, pour signifier que tel personnage ou tel objet ressortit au monde artificiel de la fiction, comme par exemple dans *Un Crime en Hollande*, quand le narrateur décrit la ville de Delfzijl, séparée par une digue de la « mer du Nord », c'est-à-dire du réel destructeur : « C'était un jouet. D'autant plus jouet qu'autour de la ville

il vit une digue qui l'encerclait complètement. Dans cette digue, des passages pouvant être fermés, par forte mer, à l'aide de lourdes portes semblables aux portes d'écluse. » (Simenon, 2005, p. 9). À la fin, seule Gredel héritera de ce qualificatif de poupée, et ce sera logique, puisque M. Serge, rentré dans la peau du Commodore, l'entraînera avec lui dans le pays du Livre, où il retournera, en désespoir de cause : « Pauvre Gredel ! [...] Elle semblait mal à l'aise dans sa jolie robe. Et un grand coiffeur avait donné à ses cheveux un pli inaccoutumé qui transformait le visage. / Elle avait l'air d'une poupée. D'une poupée mal articulée ! » (p. 149).

Mais justement, *Le Relais-d'Alsace* est le récit d'une tentative désespérée de sortie hors du Livre de la part de l'écrivain, par l'entremise de son double. Las de mener une vie de carton-pâte, le Commodore s'est converti en M. Serge pour retourner sur les lieux de son enfance. Très exactement dans le giron de la Mère – que la préférence pour l'abri du Livre visait au contraire à fuir, puisque rentrer dans la matrice, c'est mourir. Le commissaire Labbé finit par découvrir, dans le parc du chalet qui fut jadis le théâtre enchanté des jeux de « M. Serge, enfant » (p. 137), la cache où il dissimulait ses menus trésors. C'est sous « la pierre plate ». La page qui décrit ce locus amoenus est extraordinaire. Elle nous rappelle, et nous confirme, que Simenon, comme il l'a souvent dit lui-même, écrivait « avec son inconscient ». En voici les passages les plus significatifs :

C'était à moins de cent mètres du jardin, dans un sous-bois si touffu qu'on avait quelque peine à s'y frayer un passage. Le sol était glissant. Dans un ravin peu profond, une source coulait et formait de nombreuses cascades. (p. 135)

La pierre plate était posée à plat en travers du ruisseau qui formait sur elle une nappe d'eau limpide et qui, arrivé à son bord extrême, tombait comme un rideau d'une hauteur d'un mètre environ.

Tout autour, une mousse d'un vert tendre. [...] On voyait mal à travers le rideau mouvant constitué par la cascade. Mais, en tendant le bras, M. Labbé constata que, comme il le pensait, il y avait une excavation sous la pierre². (p. 135).

Il ne fait aucun doute que nous avons là une métaphore filée du sexe féminin. Lequel, selon Freud, prend dans les rêves l'aspect symbolique suivant : « La topographie compliquée de l'appareil génital de la femme fait qu'on se le représente souvent comme un paysage, avec rocher, forêt, eau [...]. » (Freud, 2004, p. 184).

Le narrateur cependant ajoute ceci : « L'excavation était trop petite pour permettre à

² Même configuration (une grotte dissimulée derrière le « rideau » d'une cascade), et même signification symbolique dans Hergé, 1966, pp. 42-43.

un homme de s'y cacher. Un enfant pouvait s'y blottir et avoir là des impressions de forêt vierge. » (pp. 135-136). Cette « excavation » est donc une image parfaite de l'utérus. M. Serge adulte y a dissimulé « un coffret de plomb » (p. 136). En l'ouvrant, le commissaire y trouve une certaine somme d'argent, mais aussi « une photographie qui représentait une femme vêtue à la mode de 1880, avec des manches à gigot, une toute petite ombrelle articulée, et qui, debout devant un faux décor de parc, tenait un gamin par la main » (ibid.). Il s'agit évidemment de M. Serge enfant et de sa mère ; une chaîne de liaisons métonymiques établit donc une équivalence entre la mère et l'utérus que figure l'excavation. De sorte que le retour de M. Serge dans la maison de son enfance constitue exactement un *regressus ad uterum*. Le coffret contient en outre une photo de Mme Meurice. Celle-ci vient par conséquent se superposer à la Mère comme objet de désir.

C'est dire qu'en choisissant de revenir « dans la réalité » (p. 9), M. Serge s'expose aux aléas du piège œdipien. Il doit en effet affronter M. Kampf, grossier et vulgaire personnage, dont il est « jaloux » (p. 85), image détestable du Père abhorré. Dans ce combat, il est « vaincu » (p. 77). Il perd sa stature « aristocratique » (p. 14), est dépouillé de « la race du Commodore » (62). Il n'est plus qu'« un Commodore déchu » (p. 63), « un « Commodore transformé en petit-bourgeois » (p. 153) – puisqu'il a imprudemment quitté le piédestal du Livre –, « obligé de céder la place à un autre » (p. 88). Il perd la partie et subit symboliquement, à son tour, la castration : « Du coup, ses ailes sont coupées !... » (p. 153).

Sa tentative pour reprendre place (victorieuse) « dans la réalité » a échoué. Il n'a plus de ressource qu'à réintégrer le Livre. Ce qu'il fait pour finir, se résignant à reprendre le bât de la vie fausse, des identités d'emprunt, de l'argent et des femmes faciles : « Le Commodore est redevenu le Commodore... » (p. 154), déclare-t-il, désabusé et désenchanté.

Moyennant quoi, il reprend aussitôt le dessus sur son rival. Il revient au col de la Schlucht à bord d'une « voiture plus longue et plus souple encore que la Packard des Van de Laer » (p. 142), emblème de sa puissance phallique recouvrée. Le narrateur va jusqu'à préciser qu'elle a « un mètre de plus » (p. 143) que l'autre. Or le brasseur Kampf est là, contraint de réparer une roue de sa voiture « dont le pneu était crevé » (p. 141) : la castration a changé de camp ! Il assiste, furieux, à l'arrivée triomphale du Commodore : « Le brasseur, cramoiisi, suffoquait littéralement, en oubliait son pneu crevé. » (p. 143).

Remarquons à ce propos que, comme souvent dans les romans du jeune et génial Simenon, le texte porte la trace discrète d'une figure qui, par définition, brille par son absence, la figure de celui qu'on pourrait appeler le Père, avec un P majuscule – l'équivalent exact, dans l'œuvre de Giono, étant celle du Grand-Père –, un Père qui échapperait victorieusement à la castration : et celle qui frappe l'avare réfugié dans son Livre, ou

encore ses boucs émissaires, et celle qu'encourt, « dans la réalité », le Fils œdipien. Ce Père se devine dans la mention de l'« île de Rhodes » (p. 9) représentée sur l'aquarelle accrochée dans la salle de l'auberge. On pense en effet inévitablement à la statue du Colosse de Rhodes, une des sept merveilles du monde antique, renversée et détruite en 226 avant J.-C. par un tremblement de terre. Cette figure mythique est donc doublement absente, parce qu'elle n'est que suggérée, et parce qu'elle est ruinée : le monde des romans de Simenon est un monde crépusculaire, il a perdu son Dieu ; n'y subsistent que des créatures plus ou moins déchues, des hommes mutilés ou perdus. Le seul à tirer – et encore, frauduleusement – son épingle du jeu étant le double de l'écrivain, dont chaque roman offre une incarnation nouvelle.

À la fin de *Le Relais-d'Alsace*, M. Serge a échoué à s'imposer « dans la réalité » et se replie, faute de mieux, dans la vie factice qu'offre la littérature. C'est donc, à tout prendre, une conduite – et un constat – d'échec : « une fin de vie ratée » (p. 156). De sorte que *Le Relais-d'Alsace* se solde, amèrement, par l'aveu d'une impossible sortie hors du Livre. L'écrivain-enfant, le « petit Sim » ne saurait être Roi que dans le pays du Livre.

C'est pourquoi, à peine a-t-il achevé un roman, il lui faut franchir de nouveau la frontière et s'engager dans un autre, afin d'y régner, démiurge d'opérette, le temps d'un Livre.

BIBLIOGRAPHIE

- BALZAC H. de (1995). *La Peau de chagrin*. Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche Classique », n° 1701.
- BALZAC H. de (1966). *Le Père Goriot*. Paris : Garnier-Flammarion.
- BALZAC H. de (2007). *Illusions perdues*. Paris : Flammarion, « Garnier-Flammarion ».
- FOURCAUT L. (2003). Georges Simenon et Jean Giono, dans « Rapprochements et parallèles ». *Cahiers Simenon*, n° 17.
- FOURCAUT L. (2004). Simenon : le contrepois de l'«avarice» au vertige de la perte. Première approche : *Pietr-le-Letton*, dans « Simenon et le roman ». *Traces*, n° 15.
- FOURCAUT L. (2009). Vertige et basculement dans *Le Passage de la ligne* de Simenon. *Traces*, n° 18.
- FREUD S. (2004). *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot, « Petite Bibliothèque Payot ».

HERGÉ (1966). *Le Temple du soleil*. Tournai : Casterman.

SIMENON G. (2003). *Les Fiançailles de M. Hire*, Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », n° 14295.

SIMENON G. (2003). *Pietr-le-Letton*. Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche » n° 14294.

SIMENON G. (2005). *La Guinguette à deux sous*. Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche » n° 14311.

SIMENON G. (2005). *Un Crime en Hollande*. Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche » n° 14313.

SIMENON G. (2010). *Le Relais-d'Alsace*. Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », n° 14301.

QUARTIER NÈGRE : NOUVEAU MONDE ET NOUVEAU CODE

Laurent DEMOULIN

Université de Liège

PRÉAMBULE ET RÉSUMÉ

Dans les lignes qui suivent, nous nous proposons, d'abord, de lire le roman de Simenon *Quartier nègre* à la lumière de l'essai de Goffman *La Mise en scène de la vie quotidienne*. Ensuite, nous réfléchissons quelque peu aux questions, de nature essentiellement morale, que suscite cette lecture goffmanienne de Simenon, ce qui nous amènera à nous pencher un moment sur la réception du roman et sur ses aspects idéologiques.

Avant tout, il convient de résumer *Quartier nègre* à grands traits. Joseph Dupuche, récemment arrivé à Panama avec Germaine, qu'il a épousée peu de temps auparavant en France, doit faire face à une réalité inattendue. Ce jeune ingénieur orgueilleux, qui pensait conquérir l'Amérique en prenant la direction d'une mine, apprend que la société qui l'a engagé a fait faillite durant sa traversée de l'océan. En outre, il s'aperçoit que la lettre de crédit reçue en acompte n'a plus aucune valeur. Sans argent et sans emploi, il se trouve obligé de frayer avec des compatriotes rencontrés là par hasard : les frères Eugène et Fernand Monti, Jef (un ancien bagnard) et François Colombani dit Tsé-Tsé, qu'il estime tous inférieurs à lui socialement. La situation lui est d'autant plus désagréable que ces individus paraissent le mépriser royalement. Sa femme parvient à s'intégrer à ce nouveau milieu en devenant caissière de l'hôtel tenu par Tsé-Tsé. Mais il n'en fait pas autant et le manque d'argent l'oblige à s'installer dans le quartier nègre et à accepter divers travaux dégradants. Il devient amant d'une jeune noire prénommée Valérie tout en soupçonnant Germaine, son épouse, de le tromper avec François Colombani, le fils de Tsé-Tsé. Petit à petit, il s'éloigne de sa femme et les Français de l'endroit le déconsidèrent de plus en plus. De surcroît, il se met à boire une boisson alcoolisée locale, la chicha. Un terrible accident de travail l'envoie à l'hôpital. Germaine, prête à lui pardonner et à rentrer en France avec lui, veut le prendre en charge, mais il refuse son aide. Le couple divorce alors et Dupuche s'installe avec Véronique, sa maîtresse noire, tout en continuant à boire de la chicha, alcool qui le maintient dans un univers irréal. Les derniers chapitres précipitent la fin de Dupuche. Même s'il devient père de nombreux enfants, qui ne sont visiblement pas tous de lui, il se laisse toujours plus aller à une espèce de bonheur flottant et meurt après une dizaine d'années de vie dans le quartier nègre.

QUARTIER NEGRE SELON GOFFMAN

Quartier nègre ne peut pas se réduire au schéma psycho-sociologique récurrent que Bernard Lahire, dans *Traces* n°14, dégage de *Lettre à mon juge* et des *Volets verts* et que nous formulerons comme suit :

Routine ♦ volonté de rupture ♦ rupture ♦ déséquilibre personnel ♦ déséquilibre social
♦ sanction sociale

Ce schéma permet à Lahire de dégager la « morale sociale » (Lahire, 2003, p.148) d'Alavoine, le narrateur de *Lettre à mon juge* : « malheur à qui quitte son milieu et rompt avec ses habitudes » (*ibidem*), leçon qui rejoint les propos tenus ici par William Alder au sujet de Maigret.

Si elle s'écarte de ce canevas, la formule de *Quartier nègre* n'est pas pour autant originale dans l'œuvre : on y retrouve ce que Benoît Denis appelle « le motif, récurrent, du "nouveau", arrivant dans une communauté en apparence grégaire et soudée » (Denis, 2003, p.1385)¹. Il n'y est guère question d'une routine écrasante : d'emblée, Dupuche a affaire à une forme de rupture non choisie puisqu'il se retrouve sans argent sans travail à l'autre bout du monde. Mais, plus violemment qu'Alavoine, il est projeté en dehors de son milieu : est-ce là son « malheur » ou, au contraire, s'agit-il d'une chance qu'il saisit ? La question reste en suspens. En revanche, il est d'emblée évident que cet exilé géographique et social ne cesse et ne cessera de faire des erreurs de communication – d'abord sans le vouloir, sciemment par la suite.

Or, ces accroc dans la communication font partie des éléments étudiés de près par Erving Goffman dans *La Mise en scène de la vie quotidienne*. On connaît la thèse centrale de cet ouvrage : la vie sociale est comme un théâtre où chacun joue sans cesse un rôle déterminé par sa place et par la situation dans laquelle il se trouve. Chaque participant, qu'il soit acteur ou spectateur, contribue ainsi à un « consensus temporaire » entendu comme « une même définition globale de la situation [qui] n'implique pas tant que l'on

¹ C'est à propos du *Coup de lune* que Benoît Denis émet cette remarque. Rien d'étonnant à cela : les deux romans, écrits à quelques années d'intervalle, présentent de nombreux points communs. *Le Coup de lune* met également en scène un jeune Français débarquant dans un pays lointain, en l'occurrence le Gabon, pour s'apercevoir que la place qu'il s'appropriait à occuper n'existe plus. Inactif et désorienté, il éprouve, comme Dupuche, de grandes difficultés d'intégration dans une société blanche qui se définit par opposition à une société noire. En outre, le motif de la relation sexuelle avec une jeune Noire se rencontre dans les deux romans, à cette différence près que, pour Timar, le personnage du *Coup de lune*, il s'agit d'une union furtive et secrète, alors que Dupuche forme un véritable couple avec Véronique.

s'accorde sur le réel que sur la question de savoir qui est en droit de parler sur quoi » (Goffman, 1973a, p.18). Pareil postulat nous permettra peut-être non seulement de *comprendre* Dupuche, mais également de *comprendre* les autres personnages du roman.

En employant ainsi à deux reprises au cours de la même phrase le verbe « comprendre », nous faisons évidemment allusion à la devise de Maigret et de Simonon : « Comprendre et ne pas juger. » Notons déjà, au passage, en guise de pierre d'attente, que le verbe « comprendre » est polysémique : la compréhension peut être psychologique et se traduire par une empathie, voire par une adhésion, mais elle peut également être purement intellectuelle et postuler une forme de distance scientifique.

Laissons-là pour le moment ces considérations et penchons-nous d'abord sur le cas du pauvre Dupuche. Sa situation est d'emblée délicate parce qu'en termes goffmaniens, il ne bénéficie pas du « contrôle du décor » (p.93), qui constitue un avantage décisif dans les rapports sociaux. Le décor, selon Goffman, est « l'appareillage symbolique » (p.106) mis en place dans la « région antérieure » (la scène de la représentation). À celle-ci s'oppose la « région postérieure » (ou coulisses) définie comme « un lieu, en rapport avec une représentation donnée, où l'on a toute latitude de contredire sciemment l'impression produite par la représentation » (p.110). Les coulisses permettent à chaque acteur membre d'une équipe d'« abandonner sa façade » (p.111), ce qui a pour effet de souder les liens entre acteurs, par opposition au public. Il est clair que, lorsqu'il arrive au Nouveau Monde, Dupuche, quels que soient son futur poste, sa classe sociale et ses diplômes, est sur le terrain d'autrui : de ce fait, il constitue le « public », dans la mesure où, selon Goffman, « il est commode d'appeler équipe des acteurs l'équipe qui a le contrôle du décor et d'appeler public l'autre équipe » (p.93). Dupuche, qui forme au départ une équipe avec Germaine, assiste donc à la représentation de l'« équipe » des Français installés à Panama. Il est dans un décor et n'a pas du tout accès aux coulisses. Il n'y sera d'ailleurs jamais admis et sera toujours réduit à surprendre « des demi-mots, des regards, des silences [...] éloquents » (Simonon, 2003a, p.425). Devant lui, chaque Français joue son rôle, mimant la respectabilité, même M. Philippe, qui pourtant est victime de la chicha, ou Jef, qui a un lourd passé de bagnard.

L'équipe d'acteurs des Français de Panama est particulièrement soudée². Cela se

² Sur ce point, l'on peut à nouveau comparer *Quartier nègre* à *Coup de lune*, Timar constituant, lui aussi, un public unique face à une équipe plurielle. Cependant, les Français au Gabon se divisent nettement en deux classes, les notables et les coupeurs de bois. L'équipe est donc moins soudée, ce qui laisse, dans un premier temps, à Timar une possibilité d'intégration : il s'étonne même du fait que les notables « l'admett[ent] dans leur cercle et dans leur secret » (Simonon, 2003b, p.352). Son trajet consistera à passer de la sous-équipe des notables à celles des coupeurs de bois, dont il ne maîtrise pas le code, pour finir par s'exclure lui-même de l'ensemble de l'équipe des Blancs, au cours de ce que Goffman appelle une « scène » (Goffman, p.199). Si les Français de *Quartier nègre* forment une équipe beaucoup plus soudée, peut-être est-ce parce qu'ils ne sont pas seuls face aux Noirs et qu'ils sont en concurrence avec les Américains installés à Panama.

remarque notamment à certains détails, qui n'ont pas échappé à l'œil présociologique de Simenon : ainsi, pour désigner les *cents* américains, les acteurs en question emploient le mot « centimes » : « C'était une façon de parler, entre soi, un des milles petits détails à quoi on se reconnaît entre anciens de Panama. » (p.419)

La qualité de public de Dupuche n'est jamais aussi claire qu'à la fin d'une scène, au chapitre III, au cours de laquelle Jef lui conseille brutalement de regagner la France sans tarder, parce que « Ça ne collera pas » (p.406). Non seulement Dupuche ne comprend pas les sous-entendus de l'ancien bagnard, mais, en outre, personne ne daigne répondre à ses questions. Il est face à la connivence de l'équipe dont il est exclu. La scène se termine par un dialogue significatif et symbolique entre le nouveau venu et Jef, le premier vouvoyant le second, qui lui donne du « tu » :

— Que voulez-vous dire ?

— Rien. Bois ton verre... Est-ce que tu joues à la belote ?

— Non.

— Alors, regarde-nous jouer et tais-toi ! (p.407)

Si Simenon avait voulu faire plaisir à un commentateur futur recourant à la théorie de Goffman pour analyser son roman, il n'aurait pu mieux faire : Dupuche est bel et bien un spectateur voué à regarder « jouer » les acteurs !

Le désarroi de Dupuche s'explique également par le fait que les « règles dramaturgiques » ne sont pas les mêmes sur toute la planète. Le jeune ingénieur s'en rend partiellement compte, mais cette perspective l'épuise à l'avance : « La soirée fut fatigante. Tout était à recommencer, il fallait se familiariser avec de nouvelles atmosphères ; avec de nouveaux visages, avec aussi d'autres façons d'être. » (p.433) Dupuche ne suit pas ce conseil de Goffman : « Nos règles dramaturgiques propres et notre façon de conduire l'action ne doivent pas nous entraîner à négliger les aspects de l'existence qui, dans d'autres sociétés, obéissent apparemment à d'autres règles. » (Goffman, 1973a, p.231) C'est là ce qui le sépare presque immédiatement de Germaine, qui s'adapte aux nouvelles règles dramaturgiques, tandis que son mari s'obstine à jauger les différents acteurs en vertu d'une étiquette sociale n'ayant pas cours à Panama. À travers un tissu de discours indirect libre, le lecteur le voit se poser des questions inadéquates, qui traduisent son désarroi à cet égard : « Le plus difficile, c'était de situer toutes ces nouvelles relations dans l'échelle sociale. » (Simenon, 2003a, p. 409) Dupuche ne cesse en effet de poser des jugements inappropriés, par exemple au sujet de François Colombani, dit Tsé-Tsé, le patron de l'hôtel où travaille Germaine, « avec sa grosse tête, ses petites jambes et son air de se croire un empereur parce qu'il avait gagné des millions

à des trafics plus ou moins honnêtes » (p.410). Spectateur ne comprenant pas le spectacle, il refuse la représentation d'autrui parce qu'il se croit toujours en France, là où sa maîtrise du décor ferait de lui un acteur. Dès lors, il ne parvient pas à jouer son propre rôle et ne cesse de produire ce que Goffman appelle des « ruptures ». Or, « [...] lorsqu'une rupture se produit, il arrive qu'elle détruise l'image de soi autour de laquelle la personnalité de l'acteur s'est édifiée » (Goffman, 1973a, p.230). Selon la description goffmanienne, le laisser-aller de Dupuche à la fin du roman est donc presque logique.

Pour commenter à présent l'attitude de Jef, des Monti, des Colombani et de Germaine, il faut considérer que, s'ils forment une équipe face à Dupuche, d'un autre point de vue, Dupuche et eux forment une autre équipe, un peu plus large, dont les spectateurs sont les Noirs. Dans cette perspective, les actes de Dupuche les concernent et les menacent, car « chaque fois que l'acteur joue son rôle, il engage ces ensembles sociaux plus vastes que sont les équipes, les organisations, etc. » (p.229). Goffman y insiste régulièrement : « Du fait qu'ils sont membres d'une même équipe, les gens se trouvent placés dans une étroite relation d'interdépendance mutuelle. » (p.83) Ou : « Pour une équipe, un des objectifs permanents est de maintenir la définition de la situation que propose la représentation. » (p.137) En d'autres termes, il est primordial, pour l'équipe des Français, de rester dans l'ombre vis-à-vis des Noirs, son statut en dépend : « L'image qu'un groupe doté d'un certain statut est capable de maintenir aux yeux d'un public constitué de groupes dotés d'un autre statut dépend de l'aptitude des acteurs à limiter la communication avec le public. » (p.228) Les avantages dont jouissent les Blancs vis-à-vis des Noirs sont donc maintenus en partie par la cohésion de l'équipe et par ce qu'elle tait au public. En fréquentant Véronique sans s'en cacher, Dupuche constitue par conséquent un danger pour l'équipe : il conclut ce que Goffman appelle une « mésalliance », manœuvre qui « consiste à faire entrer dans la coulisse et à l'intérieur de l'équipe quelqu'un qu'il faudrait laisser à l'extérieur ou pour le moins dans le public. » (p.157) Cette mésalliance est de nature à ouvrir les yeux des Noirs, car, quand un incident dévoile les coulisses d'une représentation, les « membres du public peuvent en effet y découvrir le témoignage d'une égalité fondamentale généralement bien cachée. » (p.222)

C'est bien de dangereuse mésalliance qu'il s'agit : personne, pas même Germaine, ne reproche à Dupuche de créer, en couchant avec Véronique, un écart par rapport à la « bienséance morale », mais chacun l'accuse de bafouer ce que Goffman appelle la « bienséance instrumentale » (p.106) : son crime a lieu au niveau des apparences. Tsé-Tsé le lui déclare explicitement, en recourant deux fois au verbe « afficher » :

— Vous êtes le seul Français, ici, à vous afficher avec une négresse... Et encore, une fille qui faisait le trottoir à *California* ! Vous êtes le seul aussi à vous afficher sur les bateaux, qu'ils soient français ou étrangers, dans une équipe où on ne compte que des indigènes... (Simenon, 2003a, p.455)

Là encore, Simenon, par l'emploi du terme « équipe », semble vouloir plaire à l'analyste goffmanien ! Le point de vue de l'équipe des Français peut donc s'expliquer lui aussi en ces termes.

À ce stade de notre réflexion, nous pouvons soutenir l'hypothèse d'une réelle congruence entre les analyses de Goffman et la prose romanesque de Simenon, qui semble correspondre à la description neutre d'une situation posée.

Toutefois, avouons que, si l'on cite non plus les propos de Tsé-Tsé, mais ceux de Jef, il est difficile d'en rester à cette position purement descriptive. Voilà ce que l'ancien bagnard déclare à Dupuche :

— Tu n'es pas fou, non ?

— Parce que j'ai fait venir Véronique ?

— Je ne sais pas si elle s'appelle Véronique. Ce que je sais, c'est que c'est une négresse et que je ne veux pas de ça chez moi. Je te prenais pour un nigaud, mais pas à ce point-là ! T'as déjà vu un de nous autres avec une guenon comme elle ? T'as déjà vu un blanc s'afficher dans la rue avec une moricaude ? Et tu crois qu'après cela on te parlera encore ? (p.439)

Le contenu du propos de Jef est le même que celui de Tsé-Tsé : il s'agit des apparences. Mais le ton est bien plus violent. C'est ici que nous posons le pied sur la pierre d'attente prudemment laissée en saillie *supra*. Face à Jef, en effet, la dissociation des deux sens du terme « comprendre » s'avère utile : le lecteur peut en effet comprendre scientifiquement l'attitude de Jef (notamment grâce à la boîte à outils sociologiques que lui offre Goffman), tout en refusant de faire preuve d'empathie à son endroit. Faut-il vraiment comprendre Jef sans le juger ? Si sa conscience est riche de présupposés anti-racistes, le lecteur ne peut pas ne pas juger Jef, et le juger mal : il le condamne alors moralement.

GOFFMAN AMORAL ?

« Moralement » : ce terme produit automatiquement un grand écart avec la sociologie du quotidien de Goffman. Dans la mesure où, selon les propos cités plus haut, il ne s'agit pas, pour les acteurs, de « s'accorde[r] sur le réel », mais « sur la question de savoir qui est en droit de parler sur quoi », la théorie de Goffman s'avère en effet profondément amoral et non idéologique : la morale peut-elle ainsi forclure l'accord sur le réel ? De surcroît, Goffman procède à une description de comportements, que d'aucuns pourraient aisément qualifier de répréhensibles, et il démontre sans cesse qu'ils

sont le fait de chacun de nous, qu'ils sont structurels, en quelque sorte, et sont voulus par le fonctionnement même du social. Ainsi explique-t-il que la nécessité de jouer un rôle important, respecté par le public, contraint les acteurs à « un va-et-vient entre la sincérité et le cynisme qui permet de passer par toutes les phases et tous les degrés de la conviction » (p.28). Ainsi, réfléchit-il à la figure de l'escroc pour montrer qu'il ne diffère qu'à peine de l'individu respectable dès lors que ce dernier joue son rôle social : « Ce qui est considéré comme l'activité d'un charlatan professionnel à une certaine époque peut devenir, dix ans après, une activité légalement reconnue. À l'inverse, dans nos sociétés, certains publics considèrent comme légales des activités que d'autres tiennent pour des escroqueries. Qui plus est, il n'y a guère dans la vie quotidienne d'activités ou de relations sociales légales dont les acteurs ne s'appliquent pas à des pratiques cachées inconciliables avec les impressions données ouvertement. » (p.66) Insistons-y : le but de Goffman n'est pas du tout de dénoncer l'hypocrisie générale. Il ne parle pas au nom d'une morale de la sincérité – il déclare au contraire la sincérité impossible, tant le social nous demande de jouer un rôle. Une personne sans cesse sincère serait insupportable socialement : « L'existence deviendrait intolérable pour certains si tout contact entre deux personnes entraînait le partage des épreuves, des soucis et des secrets personnels. » (p.53) Ainsi, sans le dire explicitement, Goffman évacue la question morale, comme si elle était sans fondement : ce sont les conventions sociales, les coutumes ici et maintenant, qui règlent les conduites et non la référence à une Loi intangible. Si une morale existe tout de même, elle passe chez Goffman par la notion, déjà rencontrée ici, de « bienséance » (pp.107-108 et p.236), jamais par celle d'éthique³. Or, la bienséance mêle sans cesse « normes morales » et « normes instrumentales » : « peu importe le plus souvent à l'acteur si la norme se justifie par des raisons instrumentales ou par des raisons morales et si on lui demande ou non de l'intérioriser » (pp.106-107). Enfin, quand il se penche sur le passé historique, Goffman procède au mouvement inverse pour obtenir le même résultat : ce ne sont plus les conventions sociales qui promeuvent une morale par le biais de la bienséance, mais la loi morale apparemment la plus transcendante qui se penche sur les petites réalités sociales : ainsi, la morale chrétienne elle-même se soucie de bienséance en ce qui concerne les rapports entre hommes et femmes : « Tout au long de l'histoire de la civilisation occidentale, il a existé une continuité dans l'idéologie morale officielle qui définit les attributs personnels convenables que les hommes et les femmes devraient arborer dans leurs rapports en face à face. » (Goffman, 1973b, p.178) Et là aussi, l'apparence de respect des normes compte bien davantage que la soumission profonde à la morale que ces normes sous-entendent, ce que le sociologue résume par une formule frappante : « Les valeurs centrales ne démangent pas beaucoup, mais tout le monde se gratte. » (p.179)

SIMENON GOFFMANIEN ?

³ Le terme « éthique » ne se rencontre qu'à une occurrence dans les deux tomes de *La Mise en scène de la vie quotidienne* et c'est pour entrer dans l'expression « éthique professionnelle » (Goffman, 1973a, p.148), c'est-à-dire pour lui ôter tout caractère philosophique au profit d'une acception technique et sociale.

Nous avons donc opposé deux lectures concurrentes de *Quartier nègre* correspondant à deux acceptions du verbe « comprendre » : l'une est sociologique et amoral et s'inspire de Goffman pour comprendre scientifiquement les comportements des personnages (c'est-à-dire, somme toute, pour les expliquer), l'autre, impulsive, morale, à peine esquissée ici, permet de comprendre certains personnages – c'est-à-dire de compatir à leurs souffrances, d'adhérer plus ou moins à leurs jugements, de leur accorder de la sympathie, de s'identifier peu ou prou à eux –, mais pas de les comprendre tous, loin de là, comme si l'adhésion aux uns entraînait *ipso facto* le rejet des autres, en l'occurrence, dans *Quartier nègre*, de notre point de vue, le rejet de Jef, l'ancien bagnard raciste. Si cette seconde lecture a été évoquée ici, c'est parce qu'elle marque une sorte de limite spontanée au point de vue goffmanien épousé jusque-là.

La question qui se pose à présent est de savoir si cette limite est idiosyncrasique et personnelle ou conditionnée par le texte même de Simenon. Provient-elle de la position, située dans l'espace et le temps, des lecteurs que nous sommes ou du contenu objectif de *Quartier nègre* ? En d'autres termes, Simenon est-il bel et bien goffmanien ou implicitement moraliste ? Ou, du moins – car nous ne voulons pas ici réveiller la querelle qui opposa Barthes à Picard ni poser à nouveau frais et à la hussarde la complexe question de l'intention de l'auteur –, nous pouvons nous demander quel type de lecture induit le roman lui-même⁴. Comment faut-il y lire la fameuse devise ? Bernard Lahire, au début de l'article évoqué supra, l'envisage d'abord du point de vue socio-scientifique en lui attribuant de glorieux parrains : « Devise qui n'est pas sans rappeler la formule spinoziste que Pierre Bourdieu considérait comme caractéristique de l'œil sociologique : "Ne pas déplorer, ne pas rire, ne pas détester, mais comprendre". » (Lahire, 2003, p.132) Mais son analyse de *Lettre à mon juge* aboutit ensuite à ce constat : « La morale est sociale (ou sociologique) » (p.149). Cette contradiction apparente n'est peut-être pas le fait du sociologue de la littérature : elle reflète sans doute une tension à l'œuvre dans les romans de Simenon.

⁴ Il faut se montrer d'autant plus prudent ici quant à la question de l'auteur que, sur la problématique raciale, Simenon n'a cessé d'évoluer et parfois très rapidement. On ne trouvera ni dans *Le Coup de lune* ni dans *Quartier nègre* trace des propos incroyablement racistes tenus par Georges Sim dans les romans populaires des années 1920, par exemple dans *Le Nain des Cataractes* qu'analyse Danielle Bajomée au début de son ouvrage (Bajomée, 2003, p.24). Ces considérations, selon Pol P. Gossiaux, « reflètent, assez curieusement, les idées de certains ethnologues de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècles [...] qui avait fini, il est vrai, par gagner un large public que ni la propagande coloniale ni le discours négrophile n'avaient su convaincre » (Gossiaux, 1989, p.98, note 1). L'écart est grand également entre les reportages de Simenon, tels que « L'heure du Nègre », et les romans qu'il écrit à la même époque, notamment, une fois encore, *Le Coup de lune*. Benoît Denis note à cet égard qu'aux « généralisations parfois abusives du reportage, le roman substitue une vision plus nuancée et plus complexe » (Denis, 2003, p.1384).

RÉCEPTION DE QUARTIER NÈGRE

Le roman impose-t-il une lecture morale (par exemple anti-raciste) aux lecteurs ou demeure-t-il neutre, sociologique, goffmanien ? Pour répondre à ces questions, il est utile d'interroger, précisément, les lecteurs eux-mêmes. Car il ne fait pas de doute que les conceptions anti-racistes qui nous poussent à condamner les propos de Jef ne sont hélas pas partagées par tous et qu'elles n'ont pas toujours été aussi politiquement correctes qu'aujourd'hui. Au moment de la parution de *Quartier nègre*, en 1935, l'idéologie dominante n'était certes pas la même qu'en 2012 — cela va sans dire. Penchons-nous par conséquent sur la réception du roman en 1935-1936, travail aisé pour qui a la chance d'accéder facilement aux formidables archives du Fonds Simenon de l'Université de Liège...

Dès que l'on compulse le dossier de presse, assez fourni, de *Quartier nègre*, une première constatation s'impose : la presse de l'époque lit ce roman de façon explicitement idéologique et morale. Morale d'abord : la plupart des critiques condamnent sans appel le pauvre Dupuche. Le terme « déchéance » est certainement celui qui revient le plus souvent pour décrire son parcours⁵. Et loin de susciter la pitié, cette déchéance lui est reprochée sévèrement, les uns y voyant une faiblesse psychologique condamnable, les autres un goût morbide pour la bassesse, d'autres encore mêlant ces deux leçons morales en un seul commentaire : « [...] nous assistons à la déchéance de Dupuche [...] Il y a des êtres qui sont faits pour être de bons élèves, d'autres taillés pour la lutte. Dupuche est le type du bon élève. Le moindre échec désorganise sa vie. [...] Tout entier à sa chute solitaire et lente, il se délecte de bassesse, d'abdication. » (Humbourg, 1935) Ces jugements affleurent des résumés du roman et ils sont présentés comme s'ils étaient le fait de Simenon lui-même.

Certains critiques ne s'en tiennent pas là : ils se montrent plus clairement idéologiques en épousant sans ambages le point de vue des Monti et des Jef du roman et en proférant des propos franchement racistes à l'égard des Noirs. L'expression « s'acoquine avec négresse » passe ainsi d'un article à l'autre : pour le critique belge Georges Rency, Dupuche « se laisse entraîner sur la pente de toutes les déchéances, [...] s'acoquine avec une petite négresse, se laisse absorber par la vie indigène et s'enfonce, sombrement heureux, dans toutes les abjections » (Rency, 1935). La déchéance de Dupuche est clairement associée à la sortie de la seule civilisation qui vaille aux yeux de ces commentateurs, c'est-à-dire la blanche, comme l'atteste l'adjectif « décivilisé » que l'on retrouve dans plusieurs

⁵ *Quartier nègre* « est l'histoire d'une déchéance [...] [celle de] Dupuche, que nous allons voir lentement s'enfoncer dans l'ignominie » (Tenant, 1935) ; est le « récit tragique de la déchéance du blanc chez les noirs » (Godchaux, 1936) ; « L'histoire d'une déchéance » (F.-B., 1935). « Rien de plus terrible et de plus bouffon à la fois que l'histoire de cette sinistre déchéance, cet enlèvement d'un homme dans la bestiale veulerie, dans l'engourdissement progressif et béat. » (Rency, 1936)

critiques : « C'est maintenant un décivilisé. Il a donné sa démission de blanc une fois pour toutes. »⁶ (Vignaud, 1936) Ou, encore plus ignoblement transparent : « Dès lors il sera un décivilisé. Il aura déserté plus que son milieu, sa caste d'homme blanc pour se vautrer dans l'abjection la plus totale. » (Yves, 1936) Si l'on ne connaissait l'œuvre de Simenon que par ces commentaires, il passerait donc pour un romancier moralisateur, raciste et sans nuance.

Mais il est intéressant de noter que certaines voix vont à contre-sens. Elles se montrent également morales et idéologiques, mais n'empruntent pas du tout la même direction. Ainsi, de façon très prudente, Nelly Vuillet se demande si le roman ne comporte pas une critique de la civilisation occidentale : « On y trouve, en outre, la juxtaposition très habile, de la mentalité nègre et de la mentalité blanche, si j'ose m'exprimer ainsi, et des comparaisons qui ne sont peut-être pas toujours en faveur de cette dernière. » (Vuillet, 1935) Un critique parisien qui signe d'un nom tronqué s'engage plus loin dans la même voie, proposant une leçon diamétralement opposée à celle de la plupart de ses confrères : « On y voit un blanc se dissoudre, se décomposer physiquement et moralement [...]. Entouré de gosses "café-au-lait", aimé d'une petite négresse qui le trompera avec des hommes de couleur, il sombrera dans un rêve plein d'alcool et de philosophie. Et si la vie doit être une préparation à la mort, l'auteur nous suggère que peut-être "son héros" n'a pas raté son existence terrestre... » (Tr., 1935) Certes, ce critique insiste aussi sur les aspects raciaux du roman en employant des termes dérangeants à nos yeux, mais, dans cette brève description, Dupuche n'est nullement condamné. Il ne « s'acoquine » pas avec Valérie : il est aimé d'elle et il ressemble à un philosophe regardant la mort fixement. Et pourtant ce critique inconnu a lu le même roman que Georges Rency !

Mutatis mutandis, au prix d'un saut dans le temps, nous retrouvons un regard proche de celui de ce critique anonyme dans la brillante communication au sujet de *Quartier nègre* prononcée par Laurent Fourcaut lors du colloque de Dakar de 2003. Certes, le propos de Laurent Fourcaut, dans son ensemble, n'est ni moral ni idéologique (il est plutôt psychanalytique et réflexif), mais il contient en passant des remarques sur « l'inversion des valeurs » (Fourcaut, 2005, p.39) à l'œuvre dans le roman : « [...] les valeurs du noir et celle du blanc sont elles-mêmes renversées : le noir, le quartier nègre étant l'espace de fusion où s'assouvit le désir, tandis que le blanc rime avec toutes les formes de l'interdit, de la loi mutilatrice, de la clôture, de l'étroitesse, etc. [...] *Quartier nègre* est en effet une extraordinaire défense et illustration du mélange [...] » (p.39)

Afin de terminer ce parcours, examinons l'étude consacrée par Michel Lemoine aux manuscrits des deux adaptations que Simenon a réalisées de ce roman pour le théâtre.

⁶ Ce terme, aujourd'hui absent des dictionnaires, ne semble pas rare à l'époque. On le rencontre en tout cas sous la plume de... Simenon dans son reportage « L'Heure du nègre » et dans les romans *Coup de lune*, *Touristes de banane* et *Quartier nègre*. (Voir à ce sujet, Denis, 2003, p. 1395.)

Cela nous amènera tout doucement à notre point suivant, c'est-à-dire à une pénétration plus avant dans le texte lui-même. Le plus infatigable des commentateurs de Simenon montre, dans « *Quartier nègre*. Du roman à ses adaptations théâtrales », que les pièces de théâtre sont bien plus explicites sur les questions qui nous occupent que le roman. D'abord, Dupuche lui-même prend la parole de façon idéologique : le personnage principal, explique Michel Lemoine, « [...] montre beaucoup plus nettement, ici, son rejet du monde représenté par les Blancs. "Pour ce qu'ils valent !", s'exclame-t-il avant d'ajouter à l'intention d'Eugène et de Jef : "Le père Cosmos est un nègre, mais c'est un honnête homme. On ne peut pas en dire autant de tout le monde." » (Lemoine, 2002, p.32) Ce constat amène Michel Lemoine à prendre parti pour la suggestion romanesque au détriment du caractère explicite des adaptations théâtrales : « Jamais le roman n'en dit autant sur les motivations du héros et ses aspirations anarchisantes à la clochardisation, mais, en même temps, le roman en dit bien plus par tout ce qu'il sous-entend, par tout ce qu'il suggère. Est-ce pour cette raison que l'écrivain, sûr de son art romanesque, n'a pas trop touché au théâtre ? » (p.56)

Mais si Dupuche s'exprime explicitement, la pièce, dans son mouvement, lui donne-t-elle raison ? Il semblerait *a priori* que oui : d'une part, le caractère illégal de l'activité des Français y est plus claire que dans le roman (p.46) et, d'autre part, à plusieurs reprises, « apparaît nettement le mépris du Blanc envers le Noir » (p.46). Enfin, un procédé scénique particulier accuse le coup : la pièce contient des chansons qui attirent « l'attention sur le sort des Noirs de Panama, ce que le roman ne fait pas de manière aussi explicite » (p.48)⁷. Plusieurs éléments semblent cependant aller à contre-courant de ce mouvement de défense des Noirs : dans la deuxième version de la pièce, ceux-ci parlent petit-nègre, ce qui n'est pas le cas dans le roman. De plus, à plusieurs reprises, Dupuche lui-même se montre méprisant à l'égard de Noirs, de Véronique dans la première version de la pièce et de son père, papa Cosmos, dans la seconde version, alors que, dans le roman, « contrairement aux autres Blancs, [il] n'affiche jamais aucun mépris envers les Noirs » (p.30). Aussi la pièce n'exclut-elle nullement les interprétations allant dans le sens de la première réception massive du roman, comme en témoignent les dénégations du critique belge Robert Chesselet : « Qu'on se rassure : M. Simenon n'est pas tombé dans un rousseauisme périmé. Ce que dit Dupuche est l'expression de la dégradation [...] » (Chesselet, 1936).

Pour en revenir à la réception du roman, notons que, par ricochets, l'article de Lemoine en renvoie une image idéologique ténue : « [...] s'il existe bien une prise de conscience romanesque du problème des Noirs panaméens, celui-ci demeure au second plan, n'étant jamais abordé de front » (Lemoine, 2002, p.52).

⁷ Comme le note encore Michel Lemoine, Simenon s'en explique dans la Dictionnaire *À l'abri de notre arbre*.

Ce descriptif de la réception, riche et variée, dont a bénéficié *Quartier nègre* prouve au moins une chose : il est possible de lire ce roman en en dégageant des morales contradictoires. Comment expliquer cet état de fait ? Les représentants d'un des deux groupes de commentateurs seraient-ils aveugles ou de mauvaise foi ? Ou bien est-ce le roman lui-même qui, comme ses adaptations théâtrales, demeure ambivalent, ambigu, polysémique, ouvert ou neutre ?

NOIRS ET BLANCS DANS QUARTIER NÈGRE

Pour répondre à cette dernière question, il convient d'en revenir au roman et de l'interpréter à notre tour. Une double précaution oratoire s'impose ici : d'abord, même si nous avons eu accès à certaines lectures d'autrui, nous ne parlons nullement du point de vue de Sirius. L'interprétation qui va suivre, loin d'être surplombante, est destinée à se ranger parmi les autres. Ensuite, il faudra se garder de tout anachronisme dans le jugement. Pour bien faire, il aurait fallu ici resituer les débats raciaux dans leur contexte d'époque. Nous n'en avons pas le loisir et nous nous contenterons de renvoyer aux articles antérieurs de Danielle Bajomée, Benoît Denis et Pierre-Pol Gossiaux qui s'y sont attachés dans différents numéros de *Traces* au sujet non de *Quartier nègre* mais de l'« L'Heure du nègre », le reportage de Simenon en Afrique⁸.

Toujours est-il que, dans *Quartier nègre*, certains passages sem- blent, à première vue, dénoncer une forme d'apartheid : quand il est hospitalisé, Dupuche s'inquiète de l'absence à son chevet de Véronique, sa jeune maîtresse noire. Et il reçoit cette réponse d'une infirmière : « Une petite négresse passe ses journées dehors, à la grille mais il est interdit de laisser entrer les gens de couleur. Ils ont leur section à part... » (Simenon, 2003a, p.470) Le narrateur ne pose aucun jugement sur cette situation. Comme le récit est focalisé sur Dupuche, on peut considérer sans doute qu'il favorise son point de vue. Mais le malade n'émet pas, lui non plus, la moindre remarque au sujet de l'exclusion de Véronique. Et il n'exige nullement qu'on la laisse entrer. Certes, il cherche alors, en vain, à se lever pour quitter l'hôpital. Mais rien n'indique que sa tentative de fuite est motivée par le fonctionnement racial de l'établissement. Le lecteur, en fait, est ici réduit à des conjectures : si l'apartheid est réprouvé par le texte, c'est de façon implicite. De la même manière, les propos de Jef qui ont suscité plus haut notre réflexion morale peuvent a priori passer pour une forme de dénonciation du mépris des Blancs à l'égard des Noirs. Jef n'est pas présenté à son avantage : c'est un ancien bagnard, il s'exprime de façon violente, vulgaire et grossière. Mais le texte ne porte de jugement de valeur explicite ni sur le personnage ni sur sa diatribe raciste.

⁸ Voir Bajomée, 2005, Denis, 1997 et Gossiaux, 1989.

D'autre part, le narrateur de ce roman à la troisième personne tient parfois lui-même des propos dérangeants pour le lecteur d'aujourd'hui. Il reproduit, notamment, le cliché des clichés : « La maison sentait le nègre. Tout le quartier sentait le nègre et les épices, y compris la couverture dont Dupuche s'enveloppait pour dormir. » (p.409) Le terme « race » apparaît dans des phrases telles que : « Il appartenait sans doute à une autre race de nègres. » (p.412) Ou que : « De quelle race étaient, par exemple, ces gens qui allaient et venaient dans les rues ? Des hommes petits et maigres, au poil brun, aux gestes vifs... » (p.413) En outre, Véronique elle-même est à plusieurs reprises décrite au moyen d'un registre explicitement animalier : « Il y avait surtout ces sombres yeux d'animal qui suppliaient » (p.463) et « Elle avait fait l'amour comme un petit animal et allait avoir un enfant. » (p.466)⁹ Jean-Louis Dumortier a relevé des considérations beaucoup plus violentes dans « L'Heure du Nègre », le reportage, évoqué *supra*, réalisé par Simenon en Afrique quelques années plus tôt (Dumortier, 1997). Mais, en un sens, les propos tenus dans *Quartier nègre* pourraient être considérés comme plus racistes, étymologiquement parlant, car ils sont justifiés uniquement par la soi-disant race, par la couleur de la peau : du moins, dans « L'heure du nègre », l'attitude des Noirs est-elle expliquée par la dureté de l'Afrique elle-même : « Leurs coutumes, explique à cet égard Gossiaux, leur apparente sauvagerie, leur sont dictés par la logique du continent. » (Gossiaux, 1989, p.116) À Panama, les Noirs n'obéissent plus à aucune logique territoriale millénaire : comme les Blancs, ils sont expatriés. Le racisme de *Quartier nègre*, même s'il est ténu, est donc proprement racial — et non ethnologique.

La juxtaposition de ces diverses petites remarques nous conduit à un constat : le texte est bel et bien ambigu et ambivalent quant à ces questions.

Reste le renversement idéologique analysé par Laurent Fourcaut dans l'article évoqué *supra* : les Blancs, engoncés dans les interdits, sont finalement inférieurs aux Noirs, qui jouissent d'une forme de fusion directe avec le monde. Pareille morale n'est, là non plus, jamais explicitement formulée par le narrateur, mais Laurent Fourcaut a raison de la dégager du texte, qui la porte probablement en lui de façon implicite. Mais, même s'il est ici formulé en faveur des Noirs, il s'agit encore d'un stéréotype raciste absurde. Cette conception voudrait, en effet, que les Noirs, comme les animaux, les nouveaux-nés, les enfants sauvages ou certains autistes, ne soient pas aux prises avec le langage et avec la Loi ! Cela paraît indéfendable. Quoi qu'il en soit, le mouvement du texte de Simenon est complexe : l'écrivain s'empare d'un cliché raciste d'ordinaire défavorable aux Noirs pour en inverser la valeur axiologique et en faire une qualité. Le même point de vue se rencontre dans « L'Heure du nègre », tel que le lit Benoît Denis : « Simenon reprend à son compte les stéréotypes racistes les plus communs, mais il les retourne comme un gant ;

⁹ Le premier enfant du couple est évoqué de la même façon, preuve que le métis est perçu par son ascendant minoritaire : « [...] un petit négriillon, sans doute ! Avec de grands yeux dans une face café au lait ! Qui se roulerait par terre comme un chiot !... » (p.466)

l'infériorité du Noir devient ici sa supériorité ; son absence de culture et son innocence lui garantissent paradoxalement un accès plus sûr à l'absurde que l'éducation et le savoir de l'occidental. » (Denis, 1997, pp.278-279)

Ce n'est pas tout. En un sens, nouvelle ambiguïté, le texte de Simenon ne s'en tient pas à cette position paradoxale. Il montre parfois que les Noirs n'échappent pas à l'emprise du langage, des lois et des conventions sociales complexes. Un dialogue montre que Véronique, bien qu'elle apparaisse d'abord comme une « négrillonne [...] nue sous sa robe » (Simenon, 2003a, p.397), obéit elle aussi à un code langagier précis, avec ses règles, ses bienséances et ses interdits :

Véronique l'appelait Puche et elle avait expliqué un jour que Jo, c'était réservé pour sa femme.

— Je ne veux pas t'appeler comme elle... Ce ne serait pas bien...

Et le mot bien, dans son esprit, résumait tout, l'honnêteté, les convenances, la loi, le sentiment... (p.423)

Ambiguïté et ambivalence ne concernent d'ailleurs pas seulement la question raciale. Le jugement que le roman porte sur les personnages est lui aussi à la fois implicite et ambigu, de sorte qu'il revient au lecteur de trancher pour savoir qui sont les bons et les mauvais dans ce roman. On a vu que les critiques racistes du temps fustigeaient Dupuche. Une lecture contemporaine, anti-raciste, aura tendance à stigmatiser au contraire les Français qui repoussent la petite Véronique et se montrent intransigeants avec Dupuche. Un point s'avère particulièrement en défaveur de l'équipe des Français : leur hypocrisie et leur souci de l'apparence. Nous avons vu celle-ci à l'œuvre vis-à-vis de Véronique. Elle apparaît aussi à d'autres endroits : l'hébétude du personnage nommé M. Philippe, qui boit autant de chicha que Dupuche, ne les dérange guère dans la mesure où elle est masquée. Quant à la santé de Dupuche, elle ne paraît pas vraiment les tracasser : ce qui est gênant, c'est le fait que « son train de vie honteux éclabousse la "respectabilité" du reste de la communauté blanche » (Lemoine, 2002, p.34), comme le note Michel Lemoine, qui ajoute : « la dégradation de son existence offense les Blancs soucieux du respect des normes en vigueur, fussent-ils eux-mêmes corrompus jusqu'à la moelle » (p.57). De ce point de vue, dans une perspective anti-raciste, l'on peut être amené à condamner la petite société française de Panama.

Cependant, le lecteur, qui se prête à ce jugement, oriente le texte, car Simenon évite, ici comme ailleurs, le manichéisme en se montrant, à nouveau, ambigu et implicite. Non seulement le clan de Dupuche n'est pas sans reproche : si l'on peut défendre la philoso-

phie de ce dernier quand il renonce à la vie blanche normée et qu'il devient une sorte de vagabond poète anarchisant, il est plus difficile d'approuver son rapport à la boisson et son penchant pour la chicha, qu'il ne parvient pas à réfréner. S'il s'agissait d'un choix effectué sans cet artifice, Dupuche serait un vrai héros positif. Mais le motif de la chicha donne des arguments à ceux qui décrivent son comportement comme une « déchéance »¹⁰. Quant à Véronique, elle n'est pas non plus magnifiée par ce texte qui la compare à un petit animal. De l'autre côté, l'équipe des Blancs est loin d'être uniformément condamnée : en son sein, les frères Monti se montrent plus humains que Jef ou que les Colombani. Mais c'est surtout le personnage de Germaine, la femme de Dupuche, qui est ambivalent – partant il s'agit peut-être d'ailleurs du personnage le plus intéressant du roman. S'il est écrit à la troisième personne, celui-ci est clairement focalisé sur Dupuche et longtemps la conduite de Germaine, vue à travers les yeux de son époux, paraît condamnée : elle est froide, indifférente au sort de son mari, opportuniste, prête, pour s'en sortir, à collaborer avec des gens peu fréquentables et elle est soupçonnée d'entretenir une relation extraconjugale et morganatique avec le fils de ses employeurs. Mais, vers la fin du roman, alors que Dupuche est hospitalisé et que les deux époux se parlent enfin à cœurs ouverts, elle se montre plus généreuse que lui et lui propose une seconde chance, malgré qu'il l'a trompé avec Véronique. Les cartes morales sont donc assez équitablement réparties entre les deux pôles.

S'il y a donc bel et bien une espèce de rencontre entre les théories de Goffman et la prose romanesque de Simenon, si l'un et l'autre échappent au moralisme, ce n'est pas par les mêmes moyens. Le savant fait preuve d'une neutralité sociologique et scientifique, claire et amoral. Chez le romancier, c'est par le biais de l'ambivalence, de l'ambiguïté, de la contradiction et de l'implicite qu'est produit un texte moralement et idéologiquement indécidable.

SIMENON CONTRE GOFFMAN

De nombreuses pistes pourraient encore être envisagées ici, qui nous permettraient d'explorer à la fois cette différence et cette proximité entre la neutralité amoral de Goffman et l'ambiguïté romanesque de Simenon. Nous nous contenterons d'une dernière observation. Celle-ci concerne un point sur lequel Simenon s'écarte résolument de la position sociologique. Elle s'ancre à la fois sur le roman précis qu'est *Quartier nègre* et sur une figure récurrente de l'œuvre de Simenon : celle du clochard. La dérive finale de Dupuche (au sujet de laquelle Michel Lemoine parle, comme on l'a vu, d'« aspirations anarchisantes à la clochardisation ») l'apparente en effet à la série des vagabonds magni-

¹⁰ André Thérive, dans un article où il rend compte de plusieurs romans de Simenon, estime d'ailleurs que le motif de la chicha est une faiblesse de *Quartier nègre* : « [...] sa femme le quitte, il verse aussitôt dans l'alcoolisme (c'est très vraisemblable, mais très commode aussi) » (Thérive, 1936).

fiques qui peuplent aussi bien les romans durs que les Maigret. La fascination de Simenon pour ceux que l'on nomme aujourd'hui les « sans-abris » est chose connue. Rappelons qu'en 1968, il avouait aux médecins venus l'interroger : « [...] ma vraie tentation (à l'âge de seize ans déjà je l'ai écrit), c'est de finir clochard et j'ai toujours eu au fond une sorte de vertige du clochard. Et je ne suis pas loin de considérer l'état de clochard comme un idéal. » (Simenon, 1991, p.178) Sur quoi repose cette idéalisation (à proprement parler) ? Sur une analyse sociale de la situation des clochards. En effet, en 1957, lorsqu'il répondait aux questions de Parinaud, le romancier encadrait sa réflexion à ce sujet par des considérations dont le vocabulaire ressemble à celui de Goffman, notamment par l'emploi du terme « bienséance » :

[...] comme un homme d'aujourd'hui ne peut pas observer rigoureusement toutes les lois, tous les règlements de la bienséance, chacun, à un moment ou à un autre, fait un accroc à la vérité, trahit la société dont il est membre. (Parinaud, 1957, p.391)

Ce propos s'écarte cependant de la pensée du sociologue par sa radicalité : selon Goffman, la société prévoit des zones de décompression (ce sont précisément les coulisses), qui permettent à la plupart de ses membres de tenir leur rôle sans étouffer. Les lois de la bienséance seraient donc moins écrasantes que le pense Simenon. Comme celui-ci néglige l'existence de soupape, il en arrive logiquement à expliquer l'attitude des clochards comme une fuite salutaire :

[Les clochards] ont eu l'énergie de fuir complètement, de se moquer de ce que le monde pense d'eux ; de la place qu'ils occupent [...]. Voilà un thème qui revient aussi dans certains de mes romans : la nostalgie de la rue, du ruisseau, de l'homme qui n'a rien, ne possède rien, pas même l'estime de son voisin [...]. [Les clochards sont] des cousins déchus des saints, des ermites, des solitaires. Un mépris total pour toute vie sociale, pour toute organisation, pour tout contact normal avec ses semblables. (p.390)

Cette idéalisation des clochards, pour être sympathique, ne rencontre plus du tout la neutralité sociologique d'un Goffman : on est bel et bien dans la valeur, le jugement axiologique, l'idéologie. Le propos de Simenon se conclut d'ailleurs par : « À mes yeux, cette force de caractère d'accepter l'humiliation quotidienne, ou plutôt de ne pas ressentir cette humiliation, a quelque chose de grand. » (p.390) En outre, cette analyse du mode de vie des clochards est contredite par les théories de Goffman. Si l'on traduit la pensée de Simenon en termes goffmaniens, les clochards parviendraient à échapper à la mise en scène de la vie quotidienne ; ils ne joueraient aucun rôle et n'auraient jamais à se soucier d'aucun public. Or, selon le sociologue, nul n'échappe à cette mise en scène, même les hôpitaux psychiatriques sont des théâtres. Et les clochards, dans la mesure où ils sont contraints

à mendier, doivent eux aussi être des acteurs et jouer un rôle pour un public (Goffman, 1973a, p.45-46). Du point de vue de Goffman, Dupuche continue nécessairement à être acteur et à faire partie d'un public, ne serait-ce que dans sa famille d'adoption ¹¹. Un seul élément lui permet peut-être d'échapper quelque peu à cette obligation : l'alcool.

DISPONIBILITÉ DE SIMENON

C'est par facilité et pour gagner du temps que nous nous sommes appuyé, pour ce dernier point, sur les entretiens : ce faisant, nous avons conscience de ne pas respecter les maximes de prudence que nous nous sommes données plus haut et de nous écarter de notre méthode, qui consiste à se pencher sur un texte et non sur les intentions d'un auteur. Intuitivement, il nous semble que cette vision idéalisée du clochard est active dans les romans, mais cela mériterait une vérification, qui n'est pas envisageable dans le cadre de cet article.

Cette vérification est pourtant d'autant plus souhaitable qu'un des deux points de notre conclusion consiste à souligner la sensibilité générique de Simenon : il semble s'adapter spontanément au genre dans lequel il s'exprime. On a vu, en effet, en notes, que Benoît Denis observait la plus grande nuance dont l'auteur faisait preuve, à la même époque, dans le roman *Coup de lune* que dans le reportage « L'Heure du nègre ». Et Michel Lemoine, comparant les versions théâtrales de *Quartier nègre* et le roman, aboutit à une conclusion similaire. Ce serait donc sa conception ouverte du roman qui dicterait à Simenon sa prudence, son recours à l'implicite, à la polysémie, à l'ambiguïté, à l'ambivalence et non une pudeur naturelle ou une maxime morale lui enjoignant de comprendre sans juger.

Il s'ensuit que ses romans, comme nous l'avons vu, laissent une grande latitude aux lecteurs et aux commentateurs. Concluons donc sur la grande « disponibilité » de ces romans, au sens où Barthes entendait ce terme : Simenon, comme Racine, ferait preuve d'« un art inégalé de la disponibilité, qui lui permet de se maintenir éternellement dans le champ de n'importe quel langage critique » (Barthes, 2002, p.55).

¹¹ Ces remarques rejoignent celles de Lahire qui, dans sa description de la « sociologie implicite de Simenon », note une incompatibilité : « le sociologue ne peut que constater le désaccord avec l'une des idées récurrentes de Simenon, à savoir celle selon laquelle il serait possible [...] de retrouver "l'homme tout nu" derrière les apparences sociales [...]. Car, pour le sociologue, il n'y a jamais d'"homme nu", et il n'y a pas plus profond que la surface (les attitudes, les gestes, les manières de parler, de sentir, d'agir). » (Lahire, p.133, note 7)

BIBLIOGRAPHIE

Bajomée, D. (2003), *Simenon. Une légende du XX^e siècle*. Tournai : La Renaissance du Livre.

Bajomée, D. (2005), Contre-propagande colonialiste et clichés raciaux chez Simenon, dans *Traces*, n°16, *Georges Simenon et l'Afrique. Des reportages sur l'Afrique à la recherche d'un nouvel humanisme*.

Barthes, R. (2002), *Sur Racine* [1963], dans *Œuvres complètes*, tome II 1962-1967. Paris : Seuil.

Chesselet, R. (1936), dans *Les Beaux-Arts*, n°222 du 4 décembre 1936, cité par Lemoine (2002), p.20.

Denis, B. (1997), « L'Heure du nègre » : l'Afrique recomposée de Simenon, dans *Traces*, n°9, *Georges Simenon et l'exotisme*.

Denis, B. (2003), Notice de *Coup de lune*, dans Simenon, G., *Romans I*. Paris : Gallimard.

Dumortier, J.-L. (1997), Anticolonialisme patent et racisme larvé, dans *Traces*, n°9, *Georges Simenon et l'exotisme*.

F.-B. (1936), dans *L'Écho de Paris* du 23 décembre 1935, Fonds Simenon de l'Université de Liège.

Fourcaut, L. (2005), *Quartier nègre* : le désir est « nègre », dans *Traces*, n°16, *Georges Simenon et l'Afrique. Des reportages sur l'Afrique à la recherche d'un nouvel humanisme*.

Godchaux, G. (1936), dans *Le Journal d'Anvers* du 10 janvier 1936, Fonds Simenon de l'Université de Liège.

Goffman, E. (trad. fr. 1973a). *La Mise en scène de la vie quotidienne*. 1. *La présentation de soi*. Paris : Minuit.

Goffman, E. (trad. fr. 1973b). *La Mise en scène de la vie quotidienne*. 2. *Les relations en public*. Paris : Minuit.

Gossiaux, P. (1989), L'Afrique nue de Simenon, dans *Traces*, n°1, *Georges Simenon, Genèse et unité de l'œuvre*.

Humbourg, P. (1935), dans *L'Ami du peuple* du 14 décembre 1935, Fonds Simenon de l'Université de Liège.

Lahire, B. (2003), La sociologie implicite de Georges Simenon, dans *Traces*, n°14, *Simenon et son siècle*.

Lemoine M. (2002), *Quartier nègre*. Du roman à ses adaptations théâtrales, dans *Cahiers Simenon*, n°16, *Les Feux de la rampe*.

Parinaud, A. (1957), *Connaissance de Georges Simenon*, tome I, *Les secrets du romancier* suivi des *Entretiens avec Simenon*, Paris : Presses de la Cité.

Rency, G. (1935), dans *L'Indépendance belge* du 25 décembre 1935, Fonds Simenon de l'Université de Liège.

Rency, G. (1936), dans *U.C.B* du 1er janvier 1936, Fonds Simenon de l'Université de Liège.

Simenon, G. (1991), Entretien avec les médecins [1968], dans *Portrait-souvenir de Balzac et autres textes sur la littérature*. Paris : Christian Bourgois.

Simenon, G. (2003a), *Quartier nègre* [1936], dans *Tout Simenon*, tome 19. Paris : Omnibus.

Simenon, G. (2003b), *Le Coup de lune* [1933], dans *Romans I*. Paris : Gallimard.

Tenant, J. (1935), dans *Le Bulletin des Lettres*, 25 décembre 1935, Fonds Simenon de l'Université de Liège.

Thérive, A. (1936), dans *Le Temps*, 29 octobre 1936, Fonds Simenon de l'Université de Liège.

Tr. (1935), dans *Aux écoutes* du 14 décembre 1935, Fonds Simenon de l'Université de Liège.

Vignaud, J. (1936), dans *Le Petit Parisien* du 21 janvier 1936, Fonds Simenon de l'Université de Liège.

Vuillet, N. (1935), dans *France les Balkans* du 14 décembre 1935, Fonds Simenon de l'Université de Liège.

MAUVAIS CONTACT

ETUDE DE LA SCÈNE INAUGURALE D'UN NOUVEAU DANS LA VILLE

Pr. Jean-Louis DUMORTIER

Université de Liège

UN *nouveau dans la ville*¹ est un roman de la période américaine, daté de Tucson (Arizona), le 20 octobre 1949, et publié l'année suivante aux Presses de la Cité. Le livre est dédié à Jean-Denis-Chrétien Simenon. S'il s'agit du grand-père de l'auteur, j'ignore la raison de cette dédicace. On pourrait penser que le cadre provincial de l'action, tout américain qu'il est, a quelque lointaine parenté avec le petit monde du quartier liégeois d'Outremeuse où l'aïeul chapelier avait trouvé sa place, où, avant la mort de sa femme et la cession de son commerce à un gendre peu attentionné, il avait vécu heureux au centre du cercle de famille, où les enfants et les voisins prenaient part aux rites silencieux d'une harmonieuse convivialité (Eskin, 1987, p. 26). C'est un microcosme vaguement — très vaguement — analogue à celui-là que perturbe, dans le roman en question, l'arrivée du « nouveau », mais je m'avance sans doute plus que de raison en faisant ce rapprochement-là. L'autre possibilité est que le dédicataire soit le fils nouveau-né du romancier, baptisé lui aussi Jean-Denis-Chrétien, mais que l'on prénommera fort économiquement John.

Le premier chapitre du roman contient une scène où les rituels de la communication ne sont pas respectés, une scène où un intrus porte atteinte à la « face » (Goffman, 1974, pp. 9-42) de son interlocuteur — délibérément, serait-on de prime abord tenté de dire en considérant les rebuffades qu'il lui inflige. Cette transgression inaugurale des rituels est le déclencheur d'une action qui s'achèvera par le meurtre de celui que la petite communauté rurale estime indésirable en raison de son refus de se plier aux règles de civilité ayant cours en son sein. Le responsable de cette fin tragique — mais non l'auteur du meurtre — est un membre de cette même communauté, celui-là précisément qui, alors qu'il faisait un accueil cordial au nouveau venu, a essayé les rebuffades. Il est d'emblée mu³ par le désir de connaître l'identité sociale de l'étranger, une identité dont ce dernier protège le secret en affichant une distance jugée de mauvais aloi.

¹ Je me réfère à l'édition du Club France Loisirs, *Tout Simenon 4* (1988).

² J'emprunte ces informations à Piron, M. (dir.) (1983). *L'Univers de Simenon*. Paris : Presses de la Cité.

³ Je me conforme aux rectifications orthographiques proposées en 1990, mais je me garde bien de les appliquer aux citations.

Sans faire bon marché de cette curiosité individuelle nourrie de ressentiment, je prends mes distances envers une interprétation où la psychologie élémentaire se conjugue à l'acceptation d'une fatalité pesant sur celui qui vient d'ailleurs, sur celui qui tente en vain de trouver une place au sein d'un groupe social dont il n'est pas membre, et je m'attache à cerner ce qui, à l'occasion d'un premier contact, a pu ruiner toute chance d'intégration. Je compte ainsi mettre en évidence l'importance narrative cruciale d'un raté de la communication dû à un manque circonstanciel de « tenue », à un défaut d'exhibition des marques de la « déférence » (Goffman, 1974, pp.43-85).

J'attirerai également l'attention sur les relations entre les faits de communication qui ont lieu dans l'univers de l'histoire et le fait que constitue la lecture elle-même, dans le monde d'expérience du sujet lisant. Un mot très bref là-dessus. Les situations et les actes de communication inhérents au monde fictionnel sont susceptibles d'être appréhendés ou interprétés plus ou moins différemment et plus ou moins explicitement par les personnages et par le narrateur, mais ils sont également susceptibles d'être compris par le lecteur d'une manière tout autre encore. La compréhension de ce dernier est la mise en oeuvre des connaissances dont il dispose et/ou des croyances qu'il partage à propos des interactions humaines ; elle est influencée par les interprétations, éventuellement divergentes, qui se manifestent dans le monde raconté ; elle dépend enfin du ou des point(s) de vue sur ce monde-là que l'auteur l'engage à adopter en optant pour tel ou tel mode de focalisation.

Je fais de la sorte un peu de clarté sur la fonction, potentiellement capitale dans le cours d'une histoire, des comportements face aux rituels de la communication et je profite de l'occasion pour donner un coup de projecteur sur la question, devenue fondamentale en néo-narratologie, de l'interaction entre, d'une part, le texte, qui matérialise une mise en intrigue des faits racontés en vue d'intéresser le lecteur destinataire, et, d'autre part, le sujet lisant. Le sujet lisant plus ou moins proche du destinataire. Le sujet lisant qui escompte quelque agrément de son séjour dans le monde fictionnel. Je soutiens que dans le fragment considéré comme dans le livre dont il provient, en particulier, j'avance que dans le roman simenonien, en général, cet agrément dépend en partie des dispositions du lecteur à s'attarder de temps à autre aux faits de communication ainsi que des ressources qu'il peut mobiliser pour émettre des hypothèses sur les chances de réussite ou les risques d'échec inhérents à la connaissance ou à l'ignorance des rites d'interaction, au respect ou à la transgression du rituel.

La scène que je me propose d'analyser, cette scène où le « nouveau » entre pour la première fois en relation avec une communauté d'autochtones, cette scène où il ne se conduit pas comme il le devrait aux yeux de ces derniers, ne se trouve pas à l'entame du roman. Mais, dès le premier paragraphe, Simenon invite le lecteur à prendre place, en imagination, au sein de la collectivité perturbée par l'insolite présence de l'étranger :

Il se trouva installé dans la ville sans que personne l'eût vu arriver, et on en ressentit un malaise comparable à celui d'une famille qui apercevrait un inconnu dans un fauteuil de la salle commune sans que personne l'ait entendu entrer, ni que la porte se soit ouverte. (p.11)

L'intrigante indétermination du pronom personnel « il », le caractère irréversible de la situation, signifié par l'aspect du verbe « se trouva installé », l'effet de familiarité du déterminant « la » (« la ville »), la vertu du pronom indéfini « on » d'inclure le lecteur dans une entité faisant partie du monde raconté (« on en ressentit un malaise ») et, enfin, la force d'une comparaison permettant à chacun d'éprouver le choc d'une présence incongrue, voire scandaleuse (« un inconnu dans un fauteuil de la salle commune... ») : on peut dire que Simenon multiplie les moyens de susciter d'emblée un sentiment de trouble, sinon une réaction de rejet, un sentiment ou une réaction qu'amplifient les paragraphes suivants où, en adoptant le point de vue de la collectivité, le narrateur fait état des réflexions à posteriori de cette dernière sur l'inexplicable présence de l'étranger.

Il n'était pas descendu du train du matin, qui passe à huit heures, et il était là avant le train de la nuit. Il n'était pas venu non plus par le bus.

Il n'avait pas de voiture ni de vélo. Quant à l'avion, il aurait fallu qu'un appareil privé le déposât à l'aéroport des Quatre-Vents, qui appartient au club local, car il n'y a pas d'aérodrome commercial à moins de cinquante milles. (*id.*)

Le mystère de cette présence est dissipé tout de suite après par le narrateur omniscient, mais au profit du seul lecteur. L'énigme restera entière pour les habitants de « la ville » : nul d'entre eux n'a vu le nouveau sortir de l'auto qui l'a amené. Nul n'a entendu le conducteur du véhicule souhaiter « Bonne chance » à son passager. Nul n'a pu remarquer que ce dernier « ne s'était pas donné la peine de répondre » (p.11).

Au demeurant, le lecteur — l'interprète, comme disent volontiers les poéticiens — a affaire à l'une de ces actions indéterminées ou sous-déterminées qui éveillent sa curiosité et l'engagent à établir ce que Raphaël Baroni (2007) nomme un diagnostic. Dans l'ignorance de la raison et du but de cette installation du nouveau dans la ville, dans l'ignorance de son identité et de l'explication de son impolitesse, le lecteur, à un stade infra-conscient — ce qui n'interrompt pas son parcours du texte —, fait des suppositions en s'appuyant sur des stéréotypes narratifs disponibles dans sa mémoire et il éprouve le désir d'informations supplémentaires de nature à confirmer ou à infirmer ce qu'il suppose. Le voilà, dès le départ, s'il est sensible à la « mise en intrigue » (Ricoeur, 1983-1985), intéressé par les faits qui ont lieu dans l'univers fictionnel et désireux de la suite de l'histoire.

La scène du premier contact ne vient pas immédiatement après ces informations lacunaires sur l'arrivée du « nouveau » : le lecteur suit le trajet de l'homme entre l'endroit de cette arrivée et le bar où il va rencontrer des habitants de la ville. L'évocation de ce trajet est émaillée de descriptions et de commentaires. Les descriptions donnent l'impression que l'inconnu pénètre au fin fond d'un lieu isolé par l'hiver qui commence, et clos par la nuit qui descend : il se dirige droit vers le quartier le plus reculé et le moins éclairé de la ville :

(...) les lumières douces cessaient et c'était, en bas de la pente, comme un trou noir où il n'y avait que quelques lampes aux rayons trop puissants et trop durs. On franchissait la voie du chemin de fer, un pont sur une rivière bouillonnante et les grandes fenêtres blafardes étaient celles de la tannerie. (p.12)

Quant aux commentaires, qui sont attribués par le narrateur à la population locale réagissant après coup à la présence de l'intrus, ils accentuent le sentiment de malaise né des premières phrases :

(...) Tout de suite, il s'était orienté, avait choisi la route de droite, s'était mis à marcher de son pas que certains n'allaient pas tarder à trouver étrange (...), si monotone et si égal qu'on arrivait à en guetter le bruit sur le trottoir, comme on guette le grincement familier d'une porte ou le craquement d'une marche d'escalier. (pp.11-12)

(...)

On se demanda si l'homme était déjà venu dans la ville, car il ne s'arrêta nulle part pour s'informer de son chemin et il alla droit précisément où il semblait qu'il dût aboutir.

Charlie lui-même fut longtemps persuadé que quelqu'un, dans une autre ville, lui avait donné l'adresse de son bar. (p.12)

Avant d'assister à la scène de la rencontre entre le nouveau et les autochtones, le lecteur sait déjà qu'elle s'est déroulée dans un lieu public excentré, qui n'est pas le premier que l'étranger ait croisé sur son parcours dans la ville. Ce lieu, le bar de Charlie, est décrit par Simenon après que l'inconnu en a franchi le seuil, mais nullement du point de vue de l'intrus. Cette description, remarquablement non focalisée par celui qui pénètre dans un endroit inconnu, est importante pour comprendre le manque de « tenue », le manque de « déférence » qui lui sera imputé à grief.

Goffman (1974, pp. 50-51) désigne par le terme « déférence », « un composant symbolique de l'activité humaine dont la fonction est d'exprimer à un bénéficiaire l'ap-

préciation portée sur lui, ou sur quelque chose dont il est le symbole, l'extension ou l'agent. » Ce que le nouveau n'apprécie pas — entendons-nous bien : ce à propos de quoi il n'exprime pas, d'une manière ou d'une autre, une appréciation positive —, ce sont les qualités du lieu dans lequel il fait une entrée inattendue, c'est son aspect accueillant dans un quartier de la ville plutôt lugubre. C'est cela qui doit choquer les clients, dont, un peu plus loin, le narrateur signalera la gêne et qui, un peu plus tard, n'hésiteront pas un instant à soupçonner l'étranger d'être un criminel. C'est cela aussi qui blesse personnellement Charlie, le patron du bar, comme le signale très explicitement le narrateur :

Ce qui vexait Charlie, au fond, c'est qu'en entrant l'homme n'ait pas paru le moins du monde étonné. Ailleurs, dans Main Street, par exemple, l'inconnu aurait trouvé des bars identiques à ceux qu'on voit dans toutes les villes des Etats-Unis, mais il aurait probablement fallu parcourir des centaines de milles pour rencontrer un endroit comparable à l'établissement de l'Italien.

La salle, où la lumière n'était pas assourdie comme ailleurs, mais qui, au contraire, était bien éclairée, était assez vaste, avec des cloisons de bois verni comme dans un bateau, des tables et des chaises en pitchpin clair.

Là n'était pas tellement la différence. Cette porte ouverte, au fond, par exemple, donnait sur une vraie cuisine, une cuisine familiale, où la femme de Charlie s'affairait et où tout à l'heure des enfants s'assiéraient autour de la table.

Si quelqu'un demandait à manger, on ne lui servait pas un hot dog ou un sandwich, mais un vrai repas de ménage, avec de la soupe préparée à la maison.

Il n'y avait là que des habitués, des amis, et Charlie n'avait pas besoin de leur demander ce qu'ils désiraient boire. Il les servait d'office, connaissait leur histoire, leur famille, leurs soucis.

Or l'homme regardait tout ça avec ses gros yeux de poisson comme s'il n'y avait rien eu là que de banal. (pp. 13-14)

Ainsi, ce n'est pas « dans la ville » que le « nouveau » fait mystérieusement irruption. Il impose sa présence dans un petit cercle social, dont les membres entretiennent des relations étroites. Charlie et sa clientèle composent une sorte de famille élargie qui se réunit régulièrement dans un endroit aussi agréable qu'atypique, un endroit dont on pourrait presque dire que s'y abolit la distinction entre le public et le privé («... cette porte [...] donnait sur une [...] cuisine familiale », « de la soupe préparée à la maison »). Dans l'établissement de Charlie, on est « entre soi », presque « comme chez soi ». Or l'intrus ne fait pas mine de reconnaître la différence entre ce lieu de chaleureuse convivialité et ces débits de boisson où les transactions entre clients et commerçant s'accomplissent sans qu'il soit nécessaire de se soucier beaucoup du « désir de face » des participants à l'interaction (Brown & Lewison, *apud* Kerbrat-Orecchioni, 2005, p. 195). L'étranger ne

manifeste en aucune façon qu'il distingue ce bar d'habitues, attentifs les uns aux autres, des lieux publics où afflue une clientèle de passage et où les échanges s'opèrent sans qu'il faille recourir à de subtiles « stratégies de politesse » (*id.*, *ibid.*) pour éviter ou pour réparer des conduites portant atteinte à la face d'autrui ou à sa face personnelle.

Il (...) avait poussé la porte du même geste qu'il aurait pour la pousser les autres jours ; il était resté un instant immobile, un instant seulement, comme pour faire connaissance — ou pour retrouver une atmosphère jadis connue —, après quoi il s'était dirigé vers le comptoir sans saluer personne. (p.13)

Rien dans le comportement de l'étranger ne manifeste qu'il a le sentiment de franchir la limite d'une espèce de territoire, de surgir — de manière impromptue, inexplicable, répétons-le — dans un lieu à l'apparence non conventionnelle, occupé par des individus que rassemble non le hasard, mais la sympathie mutuelle, de passer un seuil où sont de mise les manifestations d'une longue familiarité et d'un intérêt réciproque. Celui que l'on n'attendait pas impose d'emblée une présence qui détonne et une indifférence à autrui qui déplaît.

Dans le sixième chapitre, intitulé « Les apparences normales », du second volume de *La mise en scène de la vie quotidienne* (1973b), Erving Goffman écrit ceci :

Lorsqu'un individu s'aperçoit que d'autres personnes agissent de façon inconvenante ou paraissent déplacées, il peut en déduire que cette singularité, quoiqu'elle ne le menace pas par elle-même, risque pourtant d'en cacher d'autres, dont certaines peuvent être dangereuses. Donc, pour l'individu, une inconvenance de la part des autres peut faire fonction de signal alarmant. C'est ainsi que la fonction des petites civilités de la vie quotidienne peut être celle d'un système d'avertissement anticipé : les politesses conventionnelles sont perçues comme une pure convention, mais leur absence peut alarmer. (p.230)

L'étranger qui pénètre dans le bar de Charlie et s'installe au comptoir sans saluer la compagnie, l'étranger qui se dispense ainsi de la moindre « activité réparatrice » (Goffman, 1973b, pp.113-121) de cette offense — mineure, certes — que constitue sa présence dans un lieu public que fréquentent des « habitués », des « amis », l'étranger s'expose donc à être considéré comme une menace, comme quelqu'un dont les mauvaises manières iraient de pair avec une potentielle malfaisance. Il s'y expose d'autant plus qu'en ignorant complètement la salutation personnelle du barman et sa tentative d'engager la conversation, il multiplie les signes d'anormalité :

— Bonsoir, étranger ! avait lancé Charlie en essuyant la place devant lui.

Rien n'avait échappé à Charlie, ni la petite mallette, ni le coup de côté de la jambe gauche, ni le fait qu'il n'y avait ni train ni autobus à cette heure et que les pantalons de l'homme étaient crottés.

— Premier jour de l'hiver ! continua-t-il en fixant quelques flocons de neige sur le chapeau gris du voyageur.

Charlie était toujours cordial et familier et entendait être payé de retour.

« Il me regardait, devait-il dire plus tard, comme si je n'avais été ni plus ni moins qu'un mannequin à un étalage. » (p.13)

Non seulement le nouveau venu porte atteinte à la face de son interlocuteur en ignorant les rites de présentation élémentaires que sont la réponse à un salut et l'engagement, fût-il extrêmement bref, dans un échange verbal à fonction phatique, mais encore il met à mal cette face en regardant Charlie comme si ce dernier était un objet plutôt qu'une personne. Il s'agit là d'un double refus des convenances et d'un double affront personnel : l'acteur qui salue et qui engage la conversation, même si son salut et sa proposition d'entrer en conversation font strictement partie de son rôle, s'attend, légitimement pourrait-on dire, à une réaction adéquate. Les manières de l'inconnu, anormales selon les attentes propres à la culture occidentale, peuvent être interprétées comme des signaux d'alarme et, en l'occurrence, cette interprétation-là a toute chance de s'imposer, car le manque de politesse dont fait preuve l'étranger détonne particulièrement avec la cordiale familiarité qui règne dans le bar de Charlie.

L'actuelle campagne anti-tabac a modifié les relations sociales plus profondément sans doute que ne voudraient le penser ses promoteurs. À l'époque où Simenon a écrit son roman — c'est aussi l'époque où il a situé l'action —, et aux États-Unis tout particulièrement peut-être, l'offre d'une cigarette à l'interlocuteur faisait partie des « apparences normales », ou encore de ces « rites d'interaction » qui servent tantôt à entrer en contact, tantôt à conclure un « échange réparateur », c'est-à-dire une interaction orientée par le règlement d'un problème relationnel créé par l'infraction à une norme (Goffman, 1973, pp. 101-180). Sachant quel lubrifiant des contacts sociaux était alors la cigarette, comment s'étonnerait-on de ceci :

Une autre chose déplut à Charlie, un geste que fit l'homme, sans lui répondre, sans avoir eu l'air de l'entendre, pour tirer une cigarette de sa poche, sans en sortir le paquet.

Il regardait les bouteilles du bar, tout comme s'il n'y avait pas eu un être humain devant lui. De la même poche, il tirait une allumette — pas une boîte — qu'il frottait sur le comptoir verni et, entre deux bouffées, prononçait :

— Bière ! (p.13)

Dans les interactions sociales, et particulièrement dans celles où un acteur s'impose à l'intérieur de ce que les autres peuvent considérer comme leur territoire, tout comportement est potentiellement significatif d'une manière habituelle d'être en compagnie ainsi que de bonnes ou de mauvaises dispositions envers les membres de celle-ci. L'interprétation des comportements tend à être systématiquement défavorable quand, d'entrée de jeu, un rite d'interaction n'a pas été respecté et quand ce manque de respect n'a pas été suivi d'un acte réparateur. Dans le cas présent, l'intrus, on l'a dit, n'a pas manifesté, ni par un mot, ni par une mimique, qu'il appréciait le lieu où il s'est introduit, il n'a salué personne, même pas le barman qui l'accueillait avec cordialité, il l'a regardé pour ainsi dire sans le voir, et voici que, persistant dans son refus d'un contact visuel, non seulement il n'accomplit pas le geste qui aurait pu entamer un échange réparateur — l'offre d'une cigarette —, non seulement il ne tient aucun compte de la qualité de l'ameublement (« le comptoir verni ») pour frotter son allumette, mais encore il entame une transaction commerciale sans souci de la plus élémentaire politesse.

Dans le western et le « film noir » américains, il est fréquent qu'un *gunfighter* ou un *hardboiled* quelconque, dans un saloon ou dans un bar mal famé, passe sa commande avec un laconisme aussi brutal que celui de l'étranger, mais, justement, ce dernier ne se trouve pas dans ce genre d'établissement, il est chez Charlie et, chez Charlie, à l'intérieur du cercle des « habitués », des « amis », une telle grossièreté n'est pas de mise. Par ailleurs, l'apparence anodine de l'étranger, son allure de voyageur de commerce égaré, n'a rien qui, rappelant le stéréotype du bagarreur bourru, pourrait rendre un peu moins incongrue sa manière de demander une consommation :

D'aspect, il aurait pu être de ceux qui font du porte-à-porte, dans l'espoir de vendre des brosses brevetées ou des aspirateurs électriques.

Il était petit, plutôt gras sans être gros. Il paraissait la quarantaine et quelque chose de peu soigné dans sa personne faisait penser qu'il devait être célibataire. Les deux doigts de sa main droite qui tenaient la cigarette étaient jaunis par le tabac et une demi-lune du même jaune sous la lèvre indiquait qu'il fumait ses cigarettes jusqu'à l'extrême bout.

Il était vêcu en homme des grandes villes d'un complet bleu marine et de souliers noirs trop fins pour la région. Son pardessus de demi-saison, couleur mastic, très fripé, était trop léger pour l'hiver dans le Nord. (p.14)

La conduite du nouveau laisse la compagnie littéralement sans voix. Tout le monde se tait, à l'exception d'un émigré yougoslave, « passablement ivre », que le narrateur désigne d'emblée en l'appelant « le Yougo » et qui souhaite la bienvenue à l'étranger sans que ce dernier ne réagisse plus qu'il ne l'a fait à la salutation du barman. « Le Yougo », comme plus haut « la ville », « l'aéroport des Quatre-Vents », « la ferme de Dwright », «

la tannerie », « Charlie », etc. : la voix narrative donne parfois — non constamment — l'impression d'un chœur dont, par l'emploi récurrent du pronom « on », le lecteur serait invité à faire partie.

Il s'avérera, bien plus loin dans le roman, que le personnage du Yougo est important dans le cours de l'histoire, mais, m'attachant ici à l'étude de la scène inaugurale, je ne dirai, à propos des faits à venir qui le concernent, rien de plus que ceci : ils attiseront l'hostilité entre le nouveau et Charlie — Charlie en tant qu'individu social, Charlie en tant que figure centrale, sinon leader, d'un cercle d'autochtones. Toutefois la perspicacité sociologique, qu'aiguise la lecture de la suite du récit, révèle, rétrospectivement, que cet individu, qui fait tache parmi la clientèle du bar, tient le rôle du faire-valoir. S'il fait partie des « habitués », il ne compte assurément pas au nombre des « amis ». Ces derniers se sont faits à l'indiscrete présence de l'ivrogne, à ses bavardages intempestifs « dans un anglais difficile à comprendre » (p.15) précisément parce que la différence entre la manière de se tenir de l'immigré et la leur leur donne une idée avantageuse de cette dernière. À leurs yeux, le Yougo est un spécimen bouffon et inoffensif d'une infra-humanité à la fois méprisable et tolérable — tolérable dans la mesure même où elle donne aux petits-bourgeois qu'ils sont, et qui entendent se distinguer du prolétariat ouvrier, l'occasion quotidienne de se priser haut.

À l'offense que l'étranger fait à sa face personnelle, Charlie ne réagit pas en faisant à la cantonade des gestes et des mimiques signifiant aux siens que les mauvaises manières de l'intrus, toutes offensantes qu'elles sont, ne l'affectent pas ; il ne sollicite pas ainsi un chorus tacite (si j'ose dire) de désapprobation. Non, il s'estime engagé dans un *mano a mano* avec le nouveau et il veut le faire plier. Le faire plier, c'est lui faire ouvrir la bouche, le contraindre à l'échange verbal auquel l'autre se dérobe :

Vous venez du Canada ? lui demanda Charlie, comme par défi. (p.14)

Relevons le « comme par défi » donnant à concevoir l'interaction éventuelle comme un combat singulier, signalons que toute question est une menace potentielle pour le « territoire du moi » de celui à qui elle s'adresse et une agression bien réelle pour qui veut protéger ce territoire de toute intrusion, remarquons enfin que la demande du barman est lourde d'implicite : le Canada, c'est de l'autre côté de la frontière, et on ne passe pas la frontière, trop légèrement vêtu, vu l'hiver commençant, avec une « petite mallette » pour tout bagage, on ne passe pas la frontière ainsi sans une impérieuse, voire une inavouable raison de le faire.

Au grand dépit de Charlie — dont le discours intérieur est rapporté dans cette sorte d'indirect libre évanescant qu'affectionne Simenon parce qu'il permet de sortir sans crier

gare de la pensée des personnages après y être entré sans ambages —, la question demeure sans réponse :

Autant jeter des cailloux dans l'eau. Et encore, les cailloux qu'on jette dans l'eau font des ronds à la surface, tandis que l'homme ne bronchait pas plus que s'il eût été sourd, à tel point que Charlie s'assura qu'il n'avait pas dans l'oreille un petit appareil comme en portent les gens qui entendent mal. (p.14)

L'étranger ne plie pas et c'est un nouveau camouflet pour la face de celui qui voudrait s'imposer comme allocutaire, mais ce dernier n'abandonne pas la partie de bras de fer :

Vous avez eu des ennuis avec votre auto ? (p.14)

L'enjeu social de cette partie — c'est-à-dire, du point de vue de Charlie, la face qu'il risque de perdre ou qu'il a des chances de sauver — se conjugue à présent avec le désir qu'éprouve le barman de savoir ce que son interlocuteur, devenu pour lui un adversaire dissimulateur, cache en refusant de s'engager dans une interaction verbale, après avoir négligé les « rites de présentation » élémentaires consistant, pour un inconnu qui fait irruption dans un cercle social, au moins, à saluer la compagnie, au surplus, à décliner son identité et à justifier sa présence.

La deuxième question de Charlie entraîne une réponse qui ne laisse pas de l'étonner :

Tiens ! l'homme ouvrait la bouche. C'était pour répondre avec indifférence :

— Je ne suis pas venu en auto. (p.14)

Le lecteur attentif, qui se souvient de l'arrivée de l'inconnu, furtivement déposé par un automobiliste, sait qu'il s'agit là d'un mensonge et il en conclut que l'homme a effectivement des choses à cacher. Si l'on s'intéresse à la « tension narrative » (Baroni, *op.cit.*), comme je m'attache à le faire ici pour que cette étude littéraire ne tourne pas au commentaire sociologique mâtiné d'analyse conversationnelle, la réplique mensongère de l'étranger est cruciale. Elle engage le lecteur sur une piste qui restreint les possibilités de diagnostic : la venue du « nouveau » demeure largement indéterminée ; on ne sait toujours pas qui il est, pour quelle raison il se trouve « dans la ville », ni dans quel but il y séjourne, mais on sait désormais qu'il a des motifs de se dérober à la curiosité des autochtones. Et l'on peut imaginer, notamment, à ce point de la scène, que son comportement,

qui dénote, aux yeux des habitants, un irrespectueux manque de savoir vivre, est, en fait, une condition de survie. On peut se dire que la rencontre est marquée au coin du malentendu, que l'interprétation de la conduite de l'étranger par Charlie est faussée par des attentes rigides, que si les habitués du bar jugent que l'étranger ne se conduit pas « comme il faut », c'est en raison d'une xénophobie latente et de leur incapacité de supposer qu'il se conduit comme il peut ou comme il doit dans la situation sociale où il se trouve — une situation que ne limitent pas les quatre murs du bar de Charlie.

Il me paraît notable qu'immédiatement après la réponse de l'étranger (« Je ne suis pas venu en auto »), le texte impose — ou du moins propose — au lecteur d'adopter la perspective de Charlie et de sa clientèle. C'est ainsi manière de signifier que le barman et la compagnie sont plus attentifs au ton « indifférent » de l'inconnu qu'à la teneur de sa réponse, teneur importante pour le lecteur, comme on vient de le voir, teneur importante aussi dans l'univers fictionnel puisque le mensonge de l'inconnu éveillera la curiosité des habitants qui ne s'expliquent pas sa présence inopinée.

On aurait pu croire qu'il faisait exprès de se montrer étrange et désagréable. Charlie connaissait toutes les sortes de gens qui passent ou s'arrêtent dans une petite ville, et il essayait en vain de classer son nouveau client. (p.14)

Épinglons cette dernière proposition (« il essayait en vain de classer son nouveau client ») : l'« apparence » et les « manières » de l'étranger, par le fait même qu'elles ne sont pas congruentes, ne permettent pas de l'apparenter à un stéréotype social rassurant.

On peut, écrit Goffman, réserver le terme d'« apparence » aux stimuli dont la fonction à un moment donné est de nous révéler le statut social de l'acteur. Ces stimuli nous dévoilent aussi le rite auquel il participe sur le moment et nous disent par exemple s'il s'adonne à une activité sociale officielle, à un travail ou à un divertissement, ou encore s'il est en train de célébrer une phase nouvelle dans le cycle des saisons ou dans le cours de sa vie. Le terme de « manière » peut servir à désigner les stimuli dont la fonction est de nous indiquer le rôle que l'acteur compte jouer dans la situation présente. Par exemple, des manières arrogantes ou agressives peuvent donner l'impression que l'acteur a l'intention de prendre l'initiative dans l'interaction, alors que des manières humbles suggèrent que l'acteur est disposé à s'effacer derrière ses partenaires, ou du moins qu'on peut l'amener à jouer ce rôle. (1973a, p.31)

Dans le cas qui nous occupe, l'apparence du nouveau — son physique bénin (« petit », « gras »), sa mise « peu soignée », son vêtement inapproprié au temps et au lieu, son bagage dérisoire (la « petite mallette ») — ne révèle pas grand-chose sur son statut ou ses activités. Elle permet de supposer, avec Charlie, que l'homme n'est pas marié, dans

la mesure où l'on partage les idées du barman sur le célibat ou la vie conjugale (C'est l'épouse qui veille à la mise de son conjoint, etc.). Peut-être cette apparence manifeste-t-elle, au surplus, quelque imprévoyance ou signale-t-elle un départ précipité. Quant aux manières de l'étranger, tout inconvenantes qu'elles paraissent dans le bar de Charlie, elles ne peuvent être qualifiées ni d'arrogantes, ni d'agressives, ni de humbles : elles sont, pourrait-on dire, celles d'un acteur signifiant qu'il ne veut pas jouer à être quelqu'un sur la scène sociale où il se trouve. Mais, justement, pas plus qu'il n'est possible, selon la célèbre formule de l'école de Palo Alto, de ne pas communiquer (Winkin, 2001, pp.54-91), il n'est possible de ne jouer aucun rôle une fois qu'on se trouve en scène, c'est-à-dire en contact avec d'autres êtres humains dans un lieu et un temps sociaux donnés.

Charlie n'est pas le seul à éprouver un sentiment de malaise face à ce nouveau venu inclassable qui protège à l'excès son « territoire du moi » :

Il y avait huit personnes à ce moment là dans le bar et chacun avait envie de reprendre la conversation où on l'avait laissée. Pourquoi hésitait-on et regardait-on l'étranger avec embarras ? (p.14)

Seul « le Yougo » brise le silence, mais ce qu'il dit, rengaine d'ivrogne sur son pays natal, est sans pertinence à la situation et nul n'y prête attention. Y a-t-il lieu d'établir un parallèle entre la conduite de ces « habitués » qui entendent l'émigré sans l'écouter et celle de l'inconnu qui regarde Charlie sans le voir ? Quoi qu'il en soit, c'est fait : j'égratigne un peu plus le vernis de respectabilité de cette micro-communauté qui s'offusque de l'indifférence du nouveau et manifeste la même indifférence aux propos de celui qu'elle accueille pour le rejeter, s'engonçant ainsi dans la bonne conscience des gens qui estiment « savoir se tenir ».

La réponse laconique, énoncée « avec indifférence », que Charlie a obtenue à sa deuxième question, cette réponse dont le ton lui a trop déplu pour que, dans son esprit, à ce moment-là, puisse s'insinuer le soupçon du mensonge, cette réponse ne lui suffit pas pour sauver la face ni pour satisfaire sa curiosité. Au risque de perdre le peu de terrain qu'il a gagné, dans la honte de solliciter pour en savoir plus, il interroge de nouveau celui dont la présence dans son bar lui paraît inexplicable :

— Vous êtes déjà venu dans la ville ?

Charlie s'en voulait de faire autant d'avances, mais c'était plus fort que lui. La curiosité le tenaillait comme un enfant. Pourtant c'était un homme d'expérience. Ce n'était pas un immigré de fraîche date comme le Yougo, ni comme les Polonais et les Lettons qui travaillaient à la tannerie (...).

Il s'appelait Moggio, mais il était né à Brooklyn et n'avait jamais vu Naples, d'où son grand père était venu. Il avait grandi dans un magasin de fruits et, avant de se mettre à son compte, avait travaillé dans des villes telles que Detroit, Chicago, Cincinnati. (p.15)

La présentation de l'identité sociale de Charlie par le narrateur omniscient est en flagrant contraste avec la focalisation sur et par le barman et sa clientèle dans presque tout le reste de la scène. Elle me paraît révélatrice d'un tropisme de la création simenonienne consistant à évoquer une ascension sociale et, ce faisant, à donner au lecteur, tantôt explicitement, tantôt implicitement (comme c'est le cas ici), l'explication d'une conduite, elle-même tantôt déviante, tantôt conformiste (et c'est encore le cas ici). Charlie est le type de l'immigré de troisième génération, qui a perdu de vue ses racines et qui s'est élevé, à la force du poignet, jusqu'à la position du petit-bourgeois propriétaire de son commerce. Je ne me retiens pas d'évoquer la trajectoire sociale de Jean-Denis-Chrétien Simenon, le dédicataire du roman, qui n'était pas natif du quartier d'Outremeuse et qui, « après avoir effectué son apprentissage à travers l'Europe [a] ouvert une boutique dans la rue Puits-en-Sock » (Eskin, *op. cit.*, p.26).

En l'absence de réponse à sa question, Charlie est réduit à examiner « à la dérobée » l'inclassable étranger, avec un sentiment d'exaspération d'autant plus vif qu'il pense non pas l'avoir déjà rencontré personnellement, mais s'être auparavant trouvé, alors qu'il travaillait dans les bars des grandes cités, en présence d'un individu de son acabit. Toutefois cet examen est frustrant : il ne lui permet pas d'autre supposition que celle, déjà faite, sur l'état civil de l'inconnu.

Où avait-il rencontré des hommes pareils à celui qui venait d'entrer dans son bar, il n'aurait pas pu le dire. L'étranger lui rappelait quelque chose. (...)

Il avait noté que l'homme n'avait pas d'alliance au doigt, pas de bague, que sa chemise était usée et qu'il la portait depuis plusieurs jours. (p.15)

Faute de savoir qui est l'étranger, d'où il vient, comment il est arrivé, s'il est vraiment un nouveau venu, Charlie s'enquiert de son hébergement :

— Vous avez retenu une chambre à l'hôtel ?

— Pas encore.

— Vous n'en trouverez peut-être pas.

Cela ne parut pas émuvoir l'inconnu qui, de son côté, examinait les clients les uns après les autres. (p.15)

Toujours le même laconisme qui se conjugue avec ce qui peut s'interpréter comme un refus de toute sollicitude. « Faites comme si je n'étais pas là, ne vous souciez pas de moi, laissez-moi tranquille » : tel est le message implicite qu'affiche le comportement du nouveau, et, du point de vue de l'assemblée, ce message est incompatible avec la très perceptible et fort troublante activité de son regard. On se rappellera le temps d'arrêt que marque l'étranger, « comme pour faire connaissance », lors de son entrée dans le bar où il s'avancera sans souhaiter le bonsoir à quiconque ; on se souviendra de sa manière de dévisager Charlie sans le voir « en personne », sans voir en lui l'acteur disposé malgré tout — malgré un manque flagrant de bonnes manières — à jouer son rôle de barman de façon à préserver l'harmonie de la vie commune ; le voici à présent occupé à passer en revue les clients qu'il n'a pas salués. Cela peut être ressenti comme une double atteinte à la face d'autrui.

En effet, regarder quelqu'un, l'examiner qui plus est, c'est envahir son territoire, c'est pénétrer dans la bulle impalpable à l'intérieur de laquelle l'autre se sent à l'abri ; la personne regardée consent à cette intrusion visuelle pour autant que l'intrus, au moyen du langage verbal ou des ressources sémiotiques de la kinésique (par un geste, par un sourire, entre autres), manifeste de bonnes intentions, la plus élémentaire de ces manifestations consistant à faire savoir à autrui qu'il n'est pas, en dépit de la formule clichée, l'objet du regard, mais un sujet avec qui un autre sujet entre visuellement en relation. Dans le cas qui nous retient, on peut parler d'invasion visuelle du territoire d'autrui sans contrepartie de contact humain : je surgis inopinément parmi vous, je vous regarde, je vous examine, mais je fais en sorte que ma bulle personnelle demeure hermétique. Je dis « on peut parler » : on peut parler ainsi en se mettant à la place de Charlie et de ses amis. En changeant de place, on pourrait également voir un homme aux aguets, un homme menacé qui allie circonspection et discrétion. Mais dans le monde fictionnel, il n'y a pas de place pour le lecteur s'efforçant de comprendre sans les juger les conduites de tous les personnages. Dans le monde fictionnel, il n'y a personne au-dessus de la mêlée, et ceux qui s'y trouvent doivent constamment ménager la face d'autrui autant qu'ils protègent la leur, ils doivent à tout instant se soucier de l'image d'eux-mêmes et de la vision d'autrui qu'ils donnent en se conduisant comme ils se conduisent, ils doivent respecter les rituels de l'interaction et courir les risques du malentendu communicationnel — qui ne résulte pas seulement de l'interprétation des messages verbaux.

C'est après la dernière tentative de Charlie, aussi infructueuse que les précédentes, d'entrer en relation avec l'inconnu, que la radio, branchée par le barman sur une station diffusant les nouvelles locales (c'est un geste quotidien dans ce bar d'habitué), annonce le

meurtre récent d'un fermier des environs que « l'employé d'une station d'essence » a « vu passer avec un inconnu dans [sa] camionnette ». La réaction est immédiate :

— Une autre bière ? questionna Charlie avec un sourire.

— Quand j'en voudrai une, je vous en demanderai.

— À votre service !

La conspiration commença tout de suite. Il n'y eut que le Yougo, qui parlait toujours, à ne pas s'en apercevoir. Ce furent, entre les consommateurs et le patron, des regards appuyés, de petits mouvements des yeux en direction de l'inconnu. (pp.15-16)

Immédiate, la réaction est aussi unanime, même si c'est Charlie qui prend l'initiative. Tout le monde comprend en effet que l'offre du barman vise à retenir l'inconnu pendant que l'on alerte la police. Et le texte donne à penser (ou du moins il permet de penser) que la manœuvre n'échappe pas à l'étranger lui-même : seul « le Yougo » ne se rend pas compte de ce qui se trame. Aux aguets, le nouveau, qui a « examiné » la clientèle sans mot dire et très probablement perçu le malaise provoqué par sa présence, ne peut rester insensible aux échanges de regards : il sait que Charlie et les autres voient déjà en lui le coupable du meurtre commis peu de temps avant son arrivée.

J'en resterai là quoique la scène soit loin d'être achevée. J'en resterai là parce que la suite des échanges, au cours desquels, remarquablement, l'inconnu va accepter d'être un peu plus loquace tout en refusant de se montrer de bonne compagnie, se prête moins à des observations portant sur les rites et les risques de la communication. En quelque sorte les jeux sont faits : l'étranger, inclassable tant par son refus des interactions verbales que par le contraste entre son apparence inoffensive et ses manières désagréables, est désormais classé. Classé comme meurtrier en fuite. Celui qui, faute d'avoir « les apparences normales », était perçu comme une menace potentielle pour la communauté où il s'était introduit, est désormais considéré comme un individu incontestablement dangereux. Tout ce que va lui dire Charlie sera fonction de ce classement-là et visera à empêcher un départ précipité en même temps qu'à obtenir des informations à charge : la communication n'a plus le même caractère qu'au début de la rencontre ; les faits qui la constituent ne sont plus indiciels, mais fonctionnels. Du point de vue du lecteur, on peut dire que le « suspense » (Charlie parviendra-t-il à retenir l'étranger jusqu'à l'arrivée de la police ? Que va faire l'inconnu qui se sait — plus que soupçonné — accusé d'homicide ?) prend le pas sur la « curiosité » en tant que facteur de la « tension narrative » (Baroni, *op.cit.*).

En ralentissant — de manière considérable, j'en conviens — le rythme ordinaire de la lecture (de ce genre de scène, dans ce genre de roman, bien entendu) et en m'efforçant de tirer parti de savoirs issus, d'une part, de l'anthropologie de la communication,

d'autre part de la néo-narratologie, je me suis attaché à montrer que l'œuvre de Simenon non seulement, comme on l'a remarquablement prouvé, fourmille d'histoires susceptibles d'aiguiser la perspicacité et d'enrichir l'imagination sociologiques (Lahire, 2005, pp. 172-211), mais encore, par la « mise en intrigue » des faits racontés, qu'elle peut conduire un lecteur bénévole à considérer avec beaucoup plus d'attention le mime littéraire des faits de communication et à trouver une inépuisable source d'intéressement dans l'interprétation des composantes, verbales ou non verbales, de l'interaction humaine.

« Il n'est pas interdit, écrit Catherine Kerbrat-Orecchioni, de jeter un œil dans ce miroir grossissant que la littérature tend aux conversations ordinaires, nous offrant des simulacres si bien agencés parfois qu'on ne peut que tirer profit de la formidable *intelligence de la conversation* dont ils témoignent » (2005, p. 337). Élargissant son propos, je dirai que c'est à la communication humaine que la littérature tend un miroir grossissant où le lecteur peut, bien mieux que dans son monde d'expérience, prendre conscience des rites d'interaction qui président aux échanges et découvrir, sans les prendre, les risques auxquels on s'expose en négligeant ces rites-là.

BIBLIOGRAPHIE

- Baroni, R. (2007). *La Tension narrative*. Paris : Éditions du Seuil.
- Eskin, S. (trad. fr. 1990). *Simenon. Une biographie*. Paris : Presses de la Cité.
- Goffman, E. (trad. fr. 1973a). *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*. Paris : Éditions de Minuit.
- Goffman, E. (trad. fr. 1973b). *La Mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*. Paris : Éditions de Minuit.
- Goffman, E. (trad. fr. 1974). *Les Rites d'interaction*. Paris : Éditions de Minuit.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2005). *Le Discours en interaction*. Paris : Armand Colin.
- Lahire, B. (2005). *L'Esprit sociologique*. Paris : La Découverte.
- Piron, M. (dir., avec la collaboration de M. Lemoine) (1983). *L'univers de Simenon*. Paris : Presses de la Cité.
- Ricoeur, P. (1983-1985). *Temps et récit, I, II, III*. Paris : Éditions du Seuil.
- Winkin, Y. (2001). *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*. Paris : Éditions du Seuil.

LE PETIT SAINT ET LA DIFFICULTÉ DE COMMUNIQUER

Pr. Bernard ALAVOINE

Université de Picardie Jules Verne

Le Petit Saint, paru en 1965, est un roman à part dans l'œuvre de Simenon, un roman digne d'intérêt qui figure dans la sélection de Jacques Dubois et Benoît Denis de l'édition de la Pléiade. Dans sa remarquable notice du tome 2 de la Pléiade, Benoît Denis cite d'ailleurs Simenon, interrogé par Thérèse de Saint-Phalle la même année 1965 :

Il se fait que, depuis au moins vingt ans, j'essaie à chaque roman, de rendre un certain optimisme, qui est en moi, une certaine joie de vivre, une certaine volupté de communication directe et simple avec tout ce qui m'entoure [...] Pour la première fois de ma vie, avec *Le Petit Saint*, j'ai pu écrire un roman où mon personnage est parfaitement serein, en prise directe avec la nature et ce qui l'entoure.¹

Ces deux phrases ont attiré mon attention et serviront de point de départ à mon propos. Il y a tout d'abord cette expression « volupté de communication » exprimée par Simenon et ce parallèle entre le romancier et le personnage du *Petit Saint*, Louis Cuchas. Le mot « communication » renvoie en effet à un sens particulier de rapport privilégié entre « la nature et ce qui l'entoure » : imprécision qui montre bien l'ambiguïté du mot « communication », dans un sens général, mais aussi pour Simenon.

Le Petit Saint est considéré par la critique comme une œuvre importante, d'une part parce que Simenon a beaucoup investi dans ce roman écrit à la soixantaine après la séparation d'avec Denyse, et d'autre part parce que la tonalité optimiste du *Petit Saint* permet de donner quelques clefs de la création de Simenon. *Le Petit Saint*, rappelons-le brièvement, raconte la vie du peintre Louis Cuchas, depuis son enfance rue Mouffetard à Paris jusqu'à sa vieillesse, alors qu'il est devenu un peintre reconnu. Ce parcours biographique imaginaire privilégie l'enfance, et dans une moindre mesure l'adolescence du héros. Comme le souligne Benoît Denis, « l'enfance de Louis Cuchas n'a que peu à voir avec celle de l'écrivain »² mais le rapprochement entre Simenon et son héros semble évident si on considère le mode de création du romancier et du peintre.

¹ Simenon. G., interview de Thérèse de Saint-Phalle, citée par Benoît Denis, notice de la Pléiade, T. II, 2003, p. 1667.

² Ibid. p. 1671.

Louis Cuchas essaie en effet de rendre la vibration des couleurs et des objets, comme Simenon évoque les sensations visuelles, mais aussi tactiles, auditives, gustatives ou olfactives pour rendre ce qu'on a appelé « sa fameuse atmosphère ». Et au-delà du processus de création commun au romancier et à son héros, il y a véritablement dans ce rapport à « tout ce qui l'entoure » pour reprendre l'expression de Simenon, un mode de communication privilégié. C'est ce que je m'efforcerais de montrer dans un premier temps. Cependant, peut-on véritablement parler de communication, dans la mesure où ce mot est principalement utilisé pour décrire les relations, les liens ou les échanges entre les individus. Or Louis Cuchas est un être qui s'investit de manière absolue dans la peinture et ne semble pas privilégier les rapports humains : à l'inverse de Simenon qui a toujours revendiqué une curiosité à l'égard de l'homme en général, et de la femme en particulier, son héros manifeste un réel détachement vis-à-vis de ses semblables, à l'exception toutefois de sa mère. On peut alors se demander si *Le Petit Saint* ne doit pas aussi être considéré comme un roman de la difficulté de communiquer, thème que l'on retrouve dans bon nombre d'œuvres de Simenon.

COMMUNIQUER AVEC LA NATURE ET LES OBJETS

Le Petit Saint raconte surtout l'enfance et l'adolescence de ce peintre de génie que deviendra Louis Cuchas : Michel Lemoine souligne dans son livre *Simenon, Ecrire l'homme*, que « le héros et son créateur appréhendent pareillement la réalité », et cite Simenon : « ma mémoire [...] est celle d'un impressionniste pour qui la vibration de l'air et les ondulations déforment les visages » (Lemoine, p. 94). Ainsi, dans *Le Petit Saint*, Louis Cuchas communique avec « ce qui l'entoure », c'est-à-dire essentiellement la nature ou les objets qui vont constituer ses tableaux. Pour le peintre, l'objet s'efface derrière la couleur, et la couleur n'a pas d'autonomie sans la lumière :

Au lieu d'étendre les couleurs avec soin [...], il choisissait un pinceau fin et déposait sur le carton de petites touches de tons purs. Car il était hanté par les couleurs pures. Elles n'étaient jamais assez claires, assez vibrantes à son gré. Il aurait voulu les voir frétiller... (Simenon. G., *Le Petit Saint*, La Pléiade, T. II, p. 1321)

A la fin du roman, Louis Cuchas précise à M. Suard son ambition qui relève effectivement de l'impressionnisme ou du pointillisme :

Ce que je n'arrive pas à obtenir, c'est le pétilllement que je voudrais, l'espace frémissant entre les objets. Vous comprenez ?

— Je comprends. Monet a passé sa vie à cette recherche.

Il en était déçu. Il aurait voulu être le premier à nourrir cette ambition.

— Seulement, Monet tentait d'atteindre ce résultat avec la lumière. L'objet n'avait pas d'importance... (Simenon, p. 1354)

Plus encore que la couleur, c'est finalement la lumière, ses multiples reflets et chatouissements qui attirent Simenon. Lorsqu'on lui demande ce qui le fascine le plus chez les impressionnistes, il répond :

C'est la vibration de tout ce qui nous entoure, car entre nous et j'allais dire l'air, il y a contact par vibration, et comme je crois, tout vit, même les choses mortes, y compris un caillou, j'attache de l'importance à cette vibration que justement les peintres impressionnistes ont tellement bien rendue. C'est ça qu'ils essayaient de décrire : la vibration de la lumière... (Alavoine, p. 27)

Simenon aime voir naître le reflet sur les surfaces naturelles ou banales (l'eau, les vitres, divers objets...) dont le pouvoir réverbérant restera passager et précaire : ces instants de luminosité privilégiés que la réflexion augmente d'autant, sont alors enregistrés par le romancier qui les restituera plus tard au fil des romans. Dans *Le Petit Saint*, roman où la couleur joue un rôle important, le rouge colore de nombreux objets qui entourent le héros. Le plus significatif est peut-être ce bol rouge qui contient les économies de Louis :

— C'est là-dedans que vous gardez votre argent ?

— Il est beau, n'est-ce pas. Je n'ai jamais obtenu le même rouge (Simenon, p. 1365)

Louis est véritablement fasciné par la couleur intense de cet objet, apparemment banal, mais qui sert de « coffre-fort » au héros. Le même Louis Cuchas se rappelle le modeste appartement familial, au « carrelage rougeâtre » (Simenon, p. 1230), et surtout l'enseigne du marchand de chaussures d'en face : « une énorme botte rouge » (Simenon, p. 1232). Dans l'appartement voisin, c'était le plancher qui l'intriguait, parce qu'il était couvert « de tapis de toutes les couleurs, où dominait le rouge sombre ... » (Simenon, p. 1239). Enfin, Louis se souvient des pommes rouges du marché et demande à sa mère d'en acheter :

— Des pommes maman.

— Pourquoi des pommes ?

— Parce que ce sont des *rouges*, celles que les enfants aiment le mieux [...]

Il n'ajoutait pas qu'il admirait la *couleur* pourpre des reinettes étoilées ... (Simenon, p. 1295)

Le jeune Louis est fasciné par cette couleur, comme Simenon, et il admire autant les pommes que les coquelicots qui « piquetaient de rouge les champs de blé » (Simenon, p. 1303). Description impressionniste ou pointilliste en parfaite harmonie avec les goûts du héros, et de Simenon qui fréquenta longtemps les peintres à travers le petit groupe de la « Caque ». Ainsi, Louis Cuchas communique avec les objets de la même façon que Simenon, notamment lorsque ce dernier utilise les « mots-matière ». Ainsi dans une interview à Thérèse de Saint-Phalle en 1965, l'année de la parution du *Petit Saint*, Simenon s'explique sur le sens qu'il donne à l'expression « mots-matière » :

Ce qu'il [Louis] veut, ce sont des couleurs pures. Au fond, j'essaie aussi de faire les phrases les plus simples avec les mots les plus simples, autrement dit les plus purs. Le mot vent, le mot chaud, le mot froid. Pas de mots abstraits mais des mots concrets. J'écris avec des mots-matière. Le mot-matière est l'équivalent de la couleur pure ...³

Fasciné par le monde extérieur, comme le fut Simenon, notamment lorsqu'il était enfant, Louis Cuchas communique en enregistrant des images qui plus tard lui serviront à recréer ce qu'il a vu. Au début du *Petit Saint*, le lecteur est frappé par l'attrait de Louis Cuchas pour un objet très récurrent chez Simenon, et notamment dans *Pedigree* : le poêle. Notons simplement cette phrase : « par exemple, le poêle, pendant longtemps, eut plus d'importance que sa mère et fut le point central de son existence » (Simenon, p. 1226). Cependant, si Louis est atteint de cette boulimie scopique qui s'organise à partir du poêle et se développe ensuite en cercles concentriques au fur et à mesure qu'il découvre le monde, s'intéresse-t-il pour autant aux autres ? En effet, la distance qu'il met entre ses proches et lui interdit une réelle communication. Son intérêt pour les objets et les couleurs dont on vient de parler, lui servira en revanche pour son activité future de peintre. Sa peinture est en effet à l'image de cette perception à la fois privilégiée et sélective du monde : le fait que Louis sélectionne les éléments du réel (et notamment les objets) dénote une certaine indifférence au monde et aux personnes en particulier.

S'INTÉRESSER AUX AUTRES ?

Si la relation avec les objets et l'environnement naturel ou matériel est privilégiée dès le plus jeune âge de Louis Cuchas, peut-on cependant parler véritablement de communication ? Au début du chapitre II du *Petit Saint*, Simenon évoque à deux reprises « le contact avec les êtres » d'abord au sujet du marchand de chaussures d'en face — M. Stieb — mais surtout pour décrire les relations que Louis entretient avec ses frères et sœurs, avec lesquels il partage pourtant un espace très restreint :

³ Ibid. p. 1677.

Sauf le fait qu'ils vivaient sous le même toit, mangeaient le plus souvent ensemble, dormaient sur des paillasses posées côte à côte et se lavaient, le dimanche, dans la même eau, ils avaient peu de contacts. (Simenon, p. 1237)

Quant à l'environnement immédiat du modeste logement de Louis, il est qualifié de « monde étranger » (Simenon, p. 1238). Pourtant, l'enfant tente parfois d'établir le contact avec d'autres personnes et l'école permettra une modeste tentative de communication, non pas avec les autres élèves qui lui attribueront ce surnom du « petit saint » pour marquer leur distance et leur différence, mais avec l'instituteur, ce Monsieur Charles dont il est question au début du chapitre III : « Dès les premiers jours, des rapports mystérieux s'établirent entre lui et Louis, aussi invisibles à la surface qu'un courant électrique » (Simenon, p. 1253). La communication avec l'instituteur est pourtant ambiguë et limitée : l'enfant se contente en effet de s'occuper du poêle, fasciné par cet objet comme à la maison. L'école est cependant l'occasion pour Louis de découvrir les autres, comme en témoignent ces lignes :

Il commençait à s'intéresser, non seulement au poêle, à l'escalier, à la cour, à l'atelier du menuisier et aux boutiques de la rue, mais aux gens, à sa mère, à ses frères, à des visages qu'il apercevait dans la rue. Cependant, même en ce qui concernait sa famille, il ne se sentait pas touché, restait en dehors, sans souffrir ou se réjouir de quoi que ce soit. (Simenon, pp. 1263-1264)

Si Louis « s'intéresse » à présent aux autres, ce n'est pourtant pas pour communiquer : dans cette dernière citation, on voit bien qu'il considère objets et êtres humains sur le même plan. L'enfant commence à regarder avec intérêt, non pour échanger mais pour emmagasiner des images. Cette curiosité va aller croissante lorsqu'il découvre les Halles en compagnie de sa mère dans le chapitre suivant. La relation avec la mère constitue d'ailleurs une sorte d'exception dans les rapports que Louis entretient avec ses semblables : s'il n'est pas très bavard, il manifeste une certaine tendresse pleine de retenue, jusqu'à ce jour de printemps où il lui demande de l'accompagner aux Halles. C'est l'occasion de parler, de partager des croissants dans un bistrot, moments privilégiés que Louis se remémore, et surtout de découvrir le monde coloré et plein d'odeurs des Halles. Il regarde alors sa mère avec un oeil admiratif : « c'était la première confidence sur sa vie professionnelle » (Simenon, p. 1278). Alors que ses frères et sœurs grandissent, que l'arrivée du gaz dans la pièce commune change l'atmosphère, Louis se rapproche un peu plus de sa mère : « Pendant les années qui suivirent, il y eut entre eux, des liens qui n'existaient pas auparavant. Il était devenu le dernier de la nichée, le dernier petit. » (Simenon, p. 1290). En dépit de ces liens affectifs rendus possibles depuis l'éloignement de ses frères et sœur, les relations avec la mère restent tout de même limitées :

Cela lui rappelait une des rares conversations avec sa mère. Car, quand ils se rendaient ensemble, aux Halles, ils parlaient peu, malgré la longueur du chemin. Louis ne s'était jamais demandé à quoi sa mère pensait, tout en remarquant qu'elle n'était pas absorbée, comme lui, par le spectacle de la rue. (Simenon, p. 1293)

Et quelques lignes plus loin, Simenon précise encore ces rapports entre la mère et le fils :

Il existait entre eux une intimité faite de tendresse vague, qui ne se manifestait jamais par des mots, par des effusions, seulement par des regards furtifs, pudiques, ou par certaines intonations. (Simenon, p. 1293)

S'il existe entre Louis et sa mère une certaine communication, cette dernière reste quasiment non verbale, comme en témoignent les deux extraits précédents. Au cours de ces conversations furtives, Gabrielle interroge son fils sur l'école :

En classe, tu ne poses pas de questions non plus ?

— Non, maman

— Et tes camarades ?

— Je n'ai pas de camarades. (Simenon, p. 1294)

L'école est pour Louis « ce monde dont il n'avait pas envie de parler » (Simenon, p. 1294), ce qui ne l'empêchera pas du reste de réussir son parcours scolaire. Comme pour beaucoup de personnages de Simenon, et notamment tous ces solitaires rencontrés au fil de l'œuvre, le monde extérieur fait peur : la difficulté de communiquer chez Louis provient probablement de cette peur « d'agrandir son univers » (Simenon, p. 1300), de quitter « ce cercle bien délimité » (Simenon, p. 1300) qu'on retrouve souvent avec la métaphore du terrier, relevée également dans *Le Petit Saint* (Simenon, p. 1290). Une autre métaphore simenonienne qui connote le repli sur soi et la difficulté de communiquer est présente au début de la seconde partie du roman, lorsque Louis commence à travailler aux Halles : c'est la cage de verre.

Devenu adulte, Louis retrouvera un coin, un terrier ou une cage de verre — c'est finalement la même chose — avec cet atelier de peintre qu'il équipera aussi d'un poêle en fonte « échappé de quelque gare de province » (Simenon, p. 1351). Solitaire, il peut passer des heures à la Rotonde, « sans jamais adresser la parole à quiconque » (Simenon, p. 1362) et sans « se mêler à aucun groupe » (Simenon, p. 1362). Louis restera un solitaire

toute sa vie, refusant le contact avec les autres peintres, et aimant par-dessus tout la solitude. Au restaurant à l'enseigne des Caves d'Anjou : « il s'asseyait dans le même coin, car il aimait les coins » (Simenon, p. 1365) et passe du temps dans les « petits squares où il n'y a presque personne » (Simenon, p. 1365). Louis n'est donc pas indifférent au monde au sens qu'il s'intéresse à ce qui se passe autour de lui, mais son « intérêt » est purement documentaire : la métaphore récurrente du coin ou de la cage de verre confirme un certain égoïsme du personnage.

Ainsi, pour reprendre la terminologie d'Erving Goffman, on s'aperçoit que Louis Cuchas ne respecte pas les rituels sociaux dès son arrivée à l'école : l'enfant reste isolé, ne parle pas à ses camarades, ne joue pas avec eux dans la cour de récréation, et se laisse même battre sans répliquer. Même son attitude envers le maître déconcerte : bon élève, il n'a pourtant pas de rapports privilégiés avec l'enseignant :

On pouvait lui donner un coup de pied en passant sans qu'il riposte ou aille se plaindre au maître. [...] Les autres, après la classe, s'en allaient presque tous par petits groupes, tandis qu'il se dirigeait seul, son cartable au dos, vers le coin de la rue Mouffetard. (Simenon, p. 1257)

Pas de rites d'intégration dans ce cercle social privilégié que constitue l'école : Louis demeure un solitaire, son sourire cache l'optimisme et la sérénité qui habiteront toute sa vie. Déjà, cet égoïsme est celui du vrai créateur : Louis se suffit à lui-même et ne s'embarasse pas des rites d'intégration de l'école. Refuser le contact est probablement la première étape pour accéder à cette vie « simple » qui à la fois suffit à son bonheur et lui permettra ensuite de créer librement. Dès lors, il ne sacrifiera jamais aux rites sociaux, ni dans son travail aux Halles, enfermé dans sa cage de verre, ni à l'occasion du service militaire ou de la guerre, puisqu'il est réformé. Son activité de peintre contribue à un travail solitaire au fond de son atelier, mais il aurait pu, une fois reconnu, fréquenter ses pairs : or, il ne le fera pas, ne changeant rien à son mode de vie. Alors que l'on avait tendance à l'inclure dans les peintres de Montparnasse, Cuchas ne sacrifie pas non plus au rite de « la cour d'esthètes et de jolies filles » (Simenon, p. 1362) qui est celui de ses confrères : « Louis ne s'était mêlé à aucun groupe » (Simenon, p. 1362). En refusant les rites d'abord à l'école, puis lors de son apprentissage aux Halles, dans son activité de peintre enfin, le petit saint manifeste un désir de non intégration et par là-même de non-communication.

Un autre aspect de la communication réside dans le regard : ce thème est très présent dans les romans de Simenon comme Anne Mathonet l'a bien montré dans son livre *Regard et voyeurisme dans l'œuvre romanesque de Simenon*. On sait aussi que le regard est essentiel dans la communication entre les individus. Peut-on pourtant en déduire que

dans *Le Petit Saint*, ce regard privilégié et sélectif qui engendrera des œuvres d'art, permet la communication ? Il semble bien que non : cette sorte de distance qui caractérise les rapports de Louis avec le monde révèle plutôt des difficultés à communiquer. Si le regard est une forme de communication non verbale évidente, il doit en principe favoriser la parole, ou du moins exprimer des sentiments lorsque cette dernière est défaillante. Chez Louis Cuchas, le regard a pour fonction d'enregistrer des images qui serviront ensuite à la création de l'œuvre picturale : dans ces conditions, il n'y a plus cette spontanéité qui crée la communication et le regard va plutôt traduire un manque.

UN ECHEC DE LA COMMUNICATION ?

Dans *Le Petit Saint*, on ne peut donc parler que d'une communication distante et « à sens unique », ce qui revient à nier la communication ! L'histoire de Louis Cuchas est celle d'une solitude, même si, acceptée par le héros, elle a donné l'impression au lecteur qu'elle était associée à un certain bonheur de vivre. Cette solitude « heureuse » du petit saint ne doit pas nous faire oublier le nombre de héros simenoniens qui souffrent de leur étrangeté au monde et ne parviennent pas à communiquer avec les autres. Si elle n'a pas manqué de souligner les rapports entre ces personnages solitaires comme M. Hire, l'avocat Loursat ou encore Félix Allard et l'incommunicabilité, la critique a rarement évoqué les difficultés de communication du héros du *Petit Saint*. Si parler d'autisme semble exagéré, on n'est pas loin cependant de cet état quand on évoque les rapports de Louis avec le monde durant son enfance : ainsi ses proches sont parfois inquiets et se demandent si Louis est « normal », comme sa grand-mère (Simenon, p. 1228). Cette question de la communication chez Louis Cuchas, on peut la rapprocher de la propre angoisse de Simenon, qu'il livre en 1956 à Carvel Collins dans un entretien :

Le problème qui me hantera sans doute plus que tout autre est le problème de la communication. Je parle de la communication entre deux êtres. Le fait que nous soyons je ne sais combien de millions d'individus et que pourtant la communication, la communication totale, soit parfaitement impossible entre deux individus est pour moi l'un des plus grands thèmes tragiques de l'univers. Quand j'étais jeune garçon, cela m'effrayait. J'en aurais presque hurlé. Cela me donnait une telle sensation de solitude, d'isolement ! C'est un thème que j'ai repris je ne sais combien de fois. (Assouline, *Autodictionnaire Simenon*, p. 131)

Comme Louis Cuchas, Simenon a souffert de cet isolement pendant son enfance liégeoise et la solitude est un thème récurrent dans son œuvre. Écrit huit ans après cet entretien, *Le Petit Saint* semble montrer un apaisement chez le romancier dans la mesure où Louis Cuchas peut être considéré comme une idéalisation de la figure de l'artiste, avant tout dans la capacité de détachement à laquelle Simenon aspire : je me réfère ici à la

notice de Benoît Denis pour *La Pléiade*. Cependant la sérénité et le détachement de Louis Cuchas (et peut-être de Simenon à la fin de sa vie), ne règlent pas pour autant la question de la communication. Si avec *Le Petit Saint*, Simenon a pu rendre « une certaine volupté de communication directe et simple avec tout ce qui [l'] entoure », pour reprendre ses propres termes, cette communication est avant tout réservée aux choses ou aux lieux, et ne concerne pas les échanges entre les individus. Au-delà du bonheur simple relevé par de nombreux commentateurs de ce roman atypique, il faudrait semble-t-il prendre en compte ces difficultés à communiquer qui restreignent tout de même la conception de l'art. Je terminerai ainsi par une citation d'Albert Camus, qui refusait que l'artiste se réfugie dans un univers isolé et se sépare des autres :

L'art n'est pas à mes yeux une réjouissance solitaire ; il est un moyen d'émouvoir le plus grand nombre d'hommes en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes. Il oblige donc l'artiste à ne pas s'isoler ; il le soumet à la vérité la plus humble et la plus universelle. Et celui qui, souvent, a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et sa différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. C'est pourquoi les vrais artistes ne méprisent rien ; ils s'obligent à comprendre au lieu de juger. (Camus, pp. 1071-1072)

On est loin évidemment de l'idéal d'un Louis Cuchas : le sentiment d'appartenance de Camus s'oppose à ce portrait en creux de l'artiste dans lequel Simenon s'est tant projeté. *Le Petit Saint* révèle bien en tout cas les difficultés de la communication qui ont hanté une grande partie de l'œuvre du romancier. En définitive, la trajectoire sociale de Louis Cuchas et celle de Simenon ont un point commun : ce serait cette double aspiration, d'une part à ce retour vers l'enfance, le petit garçon ou le compotier tiède comme le disait tout à l'heure Danièle Latin, et d'autre part à l'ascension et à la réussite sociales. Et peut-être parce que le personnage du *Petit Saint* et le romancier veulent les deux à la fois, la communication devient-elle très difficile.

Roman atypique de Simenon, *Le Petit Saint* révèle bien des ambiguïtés et des contradictions : dans les *Mémoires intimes*, le romancier évoque les circonstances particulières de la genèse de ce « roman optimiste » écrit dans une maison « sans espoir ». Pour Anne Richter :

[C'est] évidemment une œuvre de compensation. Simenon éloigne de lui les démons de son couple, en créant le personnage lumineux du petit saint. Tout se passe comme si l'art, cette fois servait d'antidote, de contrepoint à une sombre situation. Ce roman ressemble presque à une sorte de conjuration. (Richter, p. 88)

Composé dans un contexte familial très difficile, *Le Petit Saint* est sans doute pour Simenon un « antidote », pour reprendre le terme d'Anne Richter, mais sa lecture suscite toujours un certain nombre d'interrogations. On peut comprendre cette vision idéalisée de l'enfance, avec une mère qui est l'incarnation de la nature généreuse, ce jeu des contrastes entre la pauvreté « heureuse » de la rue Mouffetard et le train de vie luxueux de Simenon à cette époque-là, mais ce fameux « optimisme » reste tout de même suspect. Les commentateurs du roman ont certes insisté sur cette conception du bonheur simple d'un artiste qui se consacre entièrement à son art, mais on pourrait aussi lire *Le Petit Saint* comme un roman de la solitude extrême : Louis Cuchas est un artiste, un personnage qui se suffit à lui-même et qui n'a pas besoin de communiquer avec les autres. Comme Simenon, le petit saint prend et absorbe chez ses semblables, mais ne donne pas : « Ne leur avait-il pas pris quelque chose à tous, à tout le monde ? Ne s'était-il pas servi de leur substance ? » (Simenon, pp. 1370-1371). D'une certaine façon, il est confronté au même vide — pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Henri-Charles Tauxe — que les autres personnages de l'œuvre romanesque.

Le dépouillement et la réduction de l'espace vital chez Louis Cuchas font penser bien sûr à la petite maison rose de Simenon à la fin de sa vie. Ce rapprochement que les lecteurs n'ont pas manqué de faire, peut cependant être interprété comme le constat d'un échec : à la fin de sa vie, Simenon n'a pas trouvé la sérénité qu'il cherchait — malgré les apparences — et reste hanté par l'angoisse du vide. Le romancier est de plus en plus coupé du monde, ses rares amis ont disparu, et en dépit de la présence de Teresa, il se sent bien seul ... Une solitude qu'il a pourtant cherchée — comme le héros du *Petit Saint* — en se fourvoyant sur le sens du mot « communication » qu'il utilise sans doute d'une façon trop large, aussi bien pour les objets que pour les êtres humains.

Si on peut dire avec Pierre Assouline que « le petit saint de la rue Mouffetard rejoint l'enfant de chœur d'Outremeuse » (Assouline, p. 529), c'est aussi parce que le héros du roman et son créateur partagent la même difficulté à communiquer, qui en définitive semble bien être un thème essentiel du *Petit Saint*, en dépit des images artificielles de la sérénité retrouvée. La destinée apparemment harmonieuse de Louis Cuchas est celle d'un homme égoïste, incapable de nouer de véritables relations avec les autres, héros pitoyable qui ne semble exister qu'en réaction au mal-être de Simenon.

BIBLIOGRAPHIE

- Alavoine, B. (1989), *Entretiens avec G. Simenon, Cahiers Simenon*, n°3. : Bruxelles.
- Assouline, P. (2011), *Autodictionnaire Simenon*, Paris : Le Livre de Poche.
- Assouline, P. (1992), *Simenon*, Paris : Julliard.
- Camus, A., (1972), *Discours du 10 décembre 1957*, Paris : La Pléiade, Gallimard.
- Lemoine, M. (2003), *Simenon, écrire l'homme*, Paris : Découvertes, Gallimard.
- Mathonet, A., (1996), *Regard et voyeurisme dans l'œuvre romanesque de Simenon*, Liège : éditions du CEFAL.
- Richter, A., (2007), *Simenon sous le masque*, Bruxelles : éditions Racine.
- Simenon, G. (2003), *Romans*, T. II, Paris : La Pléiade, Gallimard.
- Taxe, H.-C., (1983), *Simenon, de l'humain au vide*, Paris : Buchet/Chastel.

EXPRESSION ET EXCOMMUNICATION

DANS LES ÉCRITS DE GEORGES SIMENON

Jean-Paul FERRAND

Université de Caen

AYANT exercé le métier de journaliste dès l'âge de quinze ans, Simenon a pu très tôt prendre conscience des dangers de la communication. C'est à ces périls qu'il fait une brève allusion dans la lettre, superbe et capitale, qu'il a envoyée à André Gide en janvier 1939. Agacé par les contresens qui s'accumulaient déjà autour de son œuvre et de sa personnalité créatrice, mais assez probe pour reconnaître sa part de responsabilité dans leur genèse, il y dévalorise les confessions orales pour mieux se réjouir de l'occasion que Gide lui offre de s'expliquer enfin par courrier :

De vive voix, écrit-il, *ce serait faux*. Automatiquement, en face d'un partenaire, je jouerais un rôle et je deviendrais un personnage de roman, je verrais mon partenaire comme tel et *sincèrement* je mentirais. La plume à la main il est plus facile d'être froid et simple. (p. 28) ¹

Simenon ne révèle pas ici l'identité de l'auteur du roman dont il dit devenir un personnage dès qu'il accepte de se confier oralement. C'est regrettable, mais l'énigme posée au lecteur par cette énigme n'exige peut-être pas la perspicacité d'un Maigret pour être résolue. En effet, on peut supposer qu'en pareilles circonstances, Simenon ne péchait que par faiblesse : c'est sincèrement qu'il se mettait à mentir, comme s'il abdiquait alors ingénument sa liberté d'expression ou comme s'il renonçait insensiblement à la défendre. Plutôt que de l'incriminer unilatéralement, il convient donc de se demander si l'écrivain n'a pas été une victime, d'abord consentante puis de plus en plus réticente, des sortilèges de la communication et du personnage qu'elle fait jouer de gré ou de force à tous ceux qui prétendent se jouer d'elle. Si cette hypothèse s'avérait pertinente, il faudrait admettre que l'auteur du roman dont Simenon croyait devenir un personnage en s'adressant oralement à ses semblables n'était autre que le système communicationnel, ou médiatique, dont les hommes s'imaginent naïvement être les maîtres alors qu'ils n'en sont le plus souvent que les acteurs dociles.

¹ Nous nous référons à l'édition de Benoît Denis, *Georges Simenon et André Gide... sans trop de pudeur, Correspondance 1938-1950* (1999).

En tout état de cause, la lettre du 6 janvier 1939, par laquelle Gide l'invitait à s'expliquer, ne pouvait qu'inciter « le plus grand (...) romancier que nous ayons eu en littérature française aujourd'hui » à prendre une mesure précise et inquiétante de la force persuasive de opérations de communication, des coups publicitaires tels le projet avorté de la cage de verre, qu'il s'était imprudemment avisé d'autoriser pour lancer sa carrière. Dans cette lettre, en effet, Gide lui-même reprend à son compte un poncif que les journaux de l'époque véhiculaient à l'envi dès qu'ils évoquaient la production du romancier liégeois : « Simenon est un phénomène. » Or, de tous les stéréotypes forgés par le monde médiatique à son propos, aucun ne semblait plus stupide et plus faux que celui-là. Dans sa réponse à Gide, Simenon ne manque donc pas de rappeler poliment son destinataire à la vigilance : « Vous voyez, lui écrit-il, qu'il n'y a pas de phénomène ou alors un simple phénomène de volonté — ce qui n'a rien d'extraordinaire. » (*ibid.*, p. 35) Et, plus généralement, on peut considérer cette lettre comme une tentative, peut-être déjà désespérée, de combattre les clichés, les enjolivures et les formules rituelles d'une épopée, d'une « Simenonade », en cours de rédaction dans les bureaux des grands organes de presse des années trente.

En correspondant avec son prestigieux aîné, Simenon espérait probablement reprendre une parole que les médias lui avaient donnée pour la lui ravir aussitôt. Dans l'univers médiatique, on le sait, tout ce qu'un homme dit est susceptible d'être retenu contre lui. Un mot maladroit, une fanfaronnade lâchés à la faveur d'une conversation animée peuvent échapper à leur auteur pour l'accabler ultérieurement comme un destin, comme une étiquette dont il aura toutes les peines du monde à se défaire. Pareils à l'écrasante majorité de leurs lecteurs et auditeurs, les journalistes ont tendance à se contenter d'un petit nombre d'instantanés pour broser le portrait définitif du grand homme, à figer l'une de ses humeurs de passage en trait permanent de son caractère, à tenir pour vérité éternelle l'interprétation toujours plus ou moins hypothétique, mais « autorisée », que tel ou tel célèbre exégète propose de sa vie et de ses œuvres. Cette attitude est comode : elle permet de pétrifier la personnalité complexe et mouvante d'un authentique créateur, de substituer à son imprévisible devenir les contours nets, immuables et, partant, rassurants d'un homme connu, « bien connu » — en réalité trop bien connu pour ne pas être méconnu. Au reste, le public n'est pas l'innocente victime de tels procédés : il s'en fait bien plutôt le complice. Comme les enfants qui ne supportent pas qu'on change un mot du conte qu'on leur a déjà récité une dizaine de fois, il tient à ce que l'image qu'il se fait de son héros soit soustraite au courroux parfois légitime de ce dernier ou au salutaire iconoclasme des critiques. Ainsi se forme, à force de quiproquos, d'entêtement, de complaisances et de connivences, ce qu'on doit savoir dudit héros. Son image une fois fixée, on pourra enfin échanger sur lui des propos qui constitueront autant de signes d'appartenance à la communauté des hommes « à la page » ou « au courant ».

Entreprendre d'invalider ces propos, surtout lorsqu'ils se veulent élogieux, c'est pour celui qui en est l'objet s'atteler à une tâche fastidieuse et prendre le risque de susciter

scandale et désaffection. La lassitude et la délicatesse aidant, la tentation est alors grande de laisser les bavardages répercuter les malentendus dans l'espace communicationnel sur lequel le « *On* » déploie sa dictature anonyme. Dans les entretiens radiophoniques qu'il a accordés à André Parinaud, il semble que Simenon cède au moins une fois à cette facilité. Manifestement influencé par la lecture du *Cas Simenon*, le journaliste interroge le romancier sur l'importance qu'il convient d'accorder à la sympathie, tant dans ses livres que dans son activité créatrice. La mise au point de Simenon est parfaitement claire : « Il me semble, dit-il, que si vous prenez n'importe quel individu, si vous le regardez *de près*, si vous parvenez *petit à petit* à vous intéresser à lui, vous arriverez nécessairement à l'aimer. Je n'ai jamais rencontré personne, si rébarbatif soit-il à première vue, que je n'aie fini par aimer après l'avoir étudié » (Parinaud, 1957, p. 392 — nous soulignons). Pourtant, cette déclaration reste sans effet sur Parinaud qui, quelques secondes plus tard, continue à répéter après Narcejac que la sympathie est pour le père de Maigret « un élément de prospective, de recherche, un instrument extraordinaire » (*ibid.* p. 393) lui permettant de s'identifier sans risque d'erreur aux personnages de ses récits. Le contresens est ici complet puisque la sympathie n'était pas pour Simenon *l'instrument* privilégié de la connaissance d'autrui, mais un *résultat* difficilement accessible de celle-ci. On comprendrait que le romancier détrompe alors son interlocuteur, mais on est étonné de l'entendre lâcher prise sans qu'on puisse déterminer quel dosage exact de politesse et de découragement entre dans sa réponse : « *Si vous voulez*, déclare-t-il, mais je me suis servi de cette vertu sans savoir qu'elle m'aiderait à écrire mes romans » (*id.* — nous soulignons).

Chacun est bien sûr libre d'estimer qu'on ne saurait tirer de ce seul exemple une théorie générale de la communication selon Simenon. On remarquera cependant que le message du romancier ne passe plus dès qu'il révoque explicitement un des lieux communs les plus répandus sur son œuvre et sur sa personnalité. Prendre la parole au lieu de se laisser prendre par une parole collective et fausse, c'est, en l'occurrence, s'exposer à l'incompréhension de la communauté. La sincérité de l'expression se solde par l'échec de la communication. Pour rétablir celle-ci, il faut donc renoncer à s'exprimer et accepter de jouer le rôle de récitant d'un seul et même chœur. « *Si vous voulez...* » : on communique, on se comprend, mais plus personne ne parle en première personne et rien ne se dit. Les interlocuteurs ne sont alors accordés que par leur commune insignifiance et par leur inexpressive faconde.

Même ponctuels, ces dialogues de sourds peuvent conduire ceux qui en sont victimes à désespérer des chances d'un dialogue authentique entre les hommes. Les signes d'un tel pessimisme sont nombreux dans l'œuvre de Simenon. Ils le sont même tant qu'on peut se demander s'il est un seul de ses personnages qui, ayant pris la décision de s'exprimer vraiment, garde la moindre chance d'échapper à l'excommunication. Tantôt, en effet, l'expression ne suscite que le silence et l'indignation, tantôt l'efficacité de la communication impose la censure, c'est-à-dire le sacrifice de l'expression. Deux romans américains,

La Boule noire et *L'Horloger d'Everton*, illustrent ces deux éventualités. Leur lecture donne à penser que l'expression y est inversement proportionnelle à la communication. Plus on s'y exprime, moins on y communique ; moins on s'y exprime, plus on y communique.

Dans *La Boule noire*, Walter Higgins, un citoyen exemplaire qui a consacré les meilleures années de sa vie à la tranquillité de sa ville d'élection, Williamson, comprend brusquement que nul ne lui est reconnaissant des sacrifices qu'il a consentis pour appartenir de plein droit à la commune, à la *communauté*, qu'il n'a eu de cesse d'intégrer. Par deux fois, sa candidature au *Country Club* local a été rejetée par les notables de la ville. Cette humiliation redoublée suscite en lui un légitime écœurement. Quelques jours après son éviction, l'équipe municipale organise une réunion publique qui doit décider de l'agrandissement du groupe scolaire de Williamson. Deux projets inégalement onéreux y sont débattus. L'exécution du projet le plus coûteux serait conforme aux besoins de l'ensemble des citoyens, mais l'« élite » de la commune répugne à contribuer à son financement. Exclusivement soucieuse de ses intérêts particuliers, elle s'évertue donc à convaincre l'assemblée d'y renoncer et d'adopter l'autre projet. Trésorier du groupe scolaire, Higgins n'a aucun mal à comprendre quel jeu très personnel les notables jouent dans cette affaire. Ulcéré par leur constante hypocrisie, il décide pendant la réunion de fournir « simplement de chiffres, écrit Simenon, qu'il les mettait au défi de contredire, car il était bien placé pour les connaître »² (p. 160). Mais l'objectivité froide et mécanique du trésorier ne résiste pas longtemps au besoin très humain qu'il éprouve d'exprimer son ressentiment et de casser ainsi l'image de laquais que tout le monde, jusqu'à sa propre fille, se fait de lui dans sa ville :

La différence entre le prix du projet n°1 et celui du projet n°2, *articula-t-il en détachant les syllabes*, est inférieure au prix des nouveaux bâtiments que le *Country Club* a fait édifier l'an dernier pour le plaisir de ses soixante-trois membres. (p. 157)

L'usage expressif du langage empiète alors, dans le discours de Walter, sur son usage référentiel. Et la sanction que la communauté réserve à ce genre de débordement ne tarde pas à se faire sentir. Au lendemain de son esclandre à la mairie, un silence de mort sociale entoure Higgins :

Fallait-il y voir, écrit Simenon, une façon subtile de lui faire comprendre qu'il avait commis une incongruité, ou encore cela signifiait-il qu'on ne l'avait jamais pris au sérieux ?

En tout cas, c'était non seulement déroutant, mais humiliant de s'être préparé

² Nous nous référons à l'édition *Tout Simenon 8*, (1989).

à une lutte héroïque et de *se trouver devant le vide*.

On ne lui demandait pas de compte. (p. 166)

Le citoyen modèle entré en rébellion réalise très vite que sa déclaration risque de lui coûter la situation qu'il a acquise à Williamson à force d'abnégation et de refoulements. La fin du roman le montre rentré dans le rang et cherchant, après sa capitulation, à atténuer sa honte et ses remords. Il sait désormais qu'il ne peut éviter l'exclusion ou rétablir la communication avec ses concitoyens qu'en se résignant à perdre la parole.

Dans *L'Horloger d'Everton*, expression et communication ne semblent pas moins incompatibles que dans *La Boule noire*. Simenon y décrit le calvaire de l'horloger Dave Galloway, un père décidé à conjurer les menaces de mort qui pèsent sur son fils Ben. Ce dernier a engagé une course poursuite contre la police après avoir abandonné le domicile paternel et tué un automobiliste pour lui dérober sa voiture. Bien que révulsé par le crime de son fils, Dave se sent coresponsable de ce meurtre. Il estime que Ben est l'héritier d'un sentiment de révolte que deux générations de Galloway ont contracté longtemps avant sa naissance et qu'il n'a fait que porter à son paroxysme. L'horloger n'a dans le récit que deux occasions de s'exprimer vraiment. La première lui est offerte par un journaliste qui lui propose d'envoyer un message radiophonique à Ben. Quelques heures après sa pénible rédaction, le message est *diffusé*, « dilué » faudrait-il dire, entre des informations à caractère politique et un bulletin météorologique. Ce que Dave ressent en s'entendant sur les ondes donne à penser que son message vocal a buté contre un mur et qu'il lui est renvoyé par l'écho sans que personne n'ait pu le saisir :

« Une autre voix, écrit Simenon, s'emparait du micro.

— *Et maintenant, mesdames et messieurs, nous interrompons un instant notre bulletin pour diffuser un appel que M. Dave Galloway lance à son fils.*

C'était la voix du journaliste qui était venu tout à l'heure, mais il semblait à Galloway que le texte n'était pas tout à fait le même.

Il y eut un *silence*, puis un cafouillage, et avec une résonnance étrange, *comme s'ils étaient prononcés dans le vide sonore d'une cathédrale*, vinrent des mots qui lui étaient familiers mais qui, tout à coup, lui faisaient honte.

— *Ici c'est Dad, Ben... Il vaut mieux que tu te rendes...*

Les silences, entre les bouts de phrases, paraissaient interminables.

— *Oui, je crois sincèrement que cela vaut mieux... Je serai toujours avec toi, quoi qu'il arrive...*

On l'entendait respirer très fort, avec l'air de demander à quelqu'un la permission de continuer, avant d'achever :

—*Je ne t'en veux pas...*

—*Et maintenant, mesdames et messieurs, nous vous donnons lecture du dernier bulletin météorologique...* »³ (pp. 640-641).

Un homme, pourtant, doit avoir entendu le pardon, ou plutôt l'excuse, qui clôt le message : c'est Wilbur Lane, l'avocat qui se chargera ultérieurement de la défense de Ben. Mais ce qu'il a surtout compris, c'est que ce « *je ne t'en veux pas* » est inouï et inaudible. On aimerait que Dave entonne le grand air du père irréprochable et outragé, on s'attendrait à ce qu'il accuse son fils, on comprendrait même qu'il le renie. Mais en suggérant qu'en songeant au crime de son fils, « il était seulement horrifié, comme on l'est par un cataclysme » (p. 636), comme par une catastrophe naturelle qu'il ne saurait déclarer ni responsable ni coupable, Dave ne pourrait que scandaliser les jurés qui décideront tôt ou tard du sort de Ben. Pour éviter à ce dernier l'excommunication définitive qu'est la mort sur une chaise électrique, Lane va donc devoir écarter l'horloger des préparatifs du procès. La stratégie de l'avocat est convenue : plus soucieux de l'effet de son discours que de son objet, il s'apprête à plaider la folie de son client. Partant, il mérite pleinement le surnom que les gens du milieu donnent aux représentants de sa profession : c'est un bavard. Le grand communicant, en effet, n'est nullement disposé à comprendre Ben. L'affaire Galloway lui fournissant une occasion d'asseoir assez facilement sa réputation de maître du barreau, il n'est que trop compréhensible de le voir tout mettre en œuvre pour neutraliser la véracité de Dave :

Dave, écrit Simenon, allait-il s'obstiner à répéter que son fils n'était pas fou ? On ne l'écoutait pas. On lui faisait entendre que cela ne le regardait plus, que la défense de Ben n'était plus entre ses mains. (...) On l'écartait, on le priait de se taire, presque de se cacher, et c'était l'avocat qui déciderait si une entrevue entre le père et le fils était ou non souhaitable ! (pp. 671-672 – nous soulignons)

Dans ces conditions, la communication ne peut plus être seulement considérée, telle qu'elle l'était dans *La Boule noire*, comme l'objet d'une possible censure. Dans *L'Horloger d'Everton*, en effet, la communication est censure. Une contradiction y déchire l'usage de la parole humaine : chacun ne peut se joindre aux autres ou éviter l'exclusion que dans l'exacte mesure où il abandonne ce qui lui appartient en propre, ses sentiments les plus personnels, les plus intimes, les plus originalement vécus. Et la rage de l'expression y reste impuissante. L'ultime tentative de Dave pour rendre publique sa vérité et briser les rites ou les ruses de la communication judiciaire se solde par un échec :

³ Nous nous référons à l'édition de La Pléiade (2003).

Tout ce qu'il parvint à dire fut, à la sauvette, au moment où il allait quitter la barre des témoins :

— Mon fils et moi sommes solidaires.

Il n'y eut personne pour comprendre. Il eut même l'impression que ses paroles créaient une gêne, comme s'il venait de commettre une *incongruité*.

Quand il regarda Ben un peu plus tard, il eut la conviction que celui-ci n'avait pas compris non plus. » (pp. 688-689 – nous soulignons)

Pourtant, ni Dave Galloway ni Walter Higgins ne se résignent à un silence définitif. Leurs échecs leur ont appris qu'une communication authentique ne peut s'établir n'importe comment, n'importe quand et avec n'importe qui. Ils savent désormais qu'une confession, qu'un aveu venu des profondeurs sont aussi difficiles à écouter qu'à dire. Ils ont donc compris qu'il faut un minimum de similitudes existentielles entre deux interlocuteurs pour qu'une parole réellement prise, c'est-à-dire risquée, soit entendue, respectée et éventuellement acceptée. C'est pourquoi Walter Higgins n'espère plus, à la fin de *La Boule noire*, qu'une complicité nouvelle entre le Docteur Rodgers et lui. Le choix de Rodgers n'est pas anodin : Walter et lui ont connu les affres du « passage de la ligne », du déracinement. L'un et l'autre, en effet, n'appartiennent plus à leur classe sociale d'origine et n'appartiennent pas encore à la classe que leur promotion sociale aurait dû, en droit, leur permettre d'intégrer. Pour les uns, ils sont des traîtres ; pour les autres, des parvenus.

Quant à Dave Galloway, il a pu reconnaître sur son chemin de croix un frère en solitude en la personne du *taciturne* Musak, le seul homme à lui être venu en aide quand le malheur s'est abattu sur lui. Par ailleurs, on sait que *L'Horloger d'Everton* s'achève sur une note d'apaisement. Jusqu'au bout, Dave compte rétablir le contact avec son fils et avec le petit-fils que Lillian, la jeune épouse de Ben, va lui donner.

Les espoirs rouverts par ces perspectives peuvent sembler fragiles et illusoire. On peut d'ailleurs se demander s'ils sont autre chose qu'une métamorphose du désir de communiquer en aspirations tristement communautaristes. La communication ne permettant pas de créer une communauté nouvelle, elle ne pourrait au contraire s'établir que sur la base d'une commune appartenance à une classe ou à une race, celle des « fessés » et des révoltés en l'occurrence. En prenant appui sur *La Boule noire* et *L'Horloger d'Everton*, il serait donc assez facile de faire passer Simenon pour un romancier ou un idéologue de l'enracinement, pour une sorte de Barrès malgré lui. Quelques déclarations célèbres pourraient d'ailleurs fortifier cette conjecture : « On voyage pour faire le compte de pays où l'on n'aura plus envie de remettre les pieds » (*A la recherche de l'homme nu*, 1987, p. 198) ou « je crois que je ne serai jamais d'une autre classe que celle dans laquelle je suis né, et je continue à en avoir les réflexes, car on ne les perd jamais » (Roger Stéphane, 1963, p. 15).

Mais si tentante qu'elle soit intellectuellement, cette hypothèse ne résiste pas à l'évocation d'autres témoignages du romancier. « J'essaie de n'être d'aucun temps, déclarait-il en 1955 au micro d'André Parinaud. Forcément, je suis du mien, puisque je ne peux pas être d'un temps différent. Mais vous remarquerez que mes romans ne se passent jamais à une époque déterminée. Je voudrais aussi n'être d'aucun pays, être universel. C'est un sommet qu'on ne peut atteindre, donc un rêve » (Parinaud, p. 411). Cependant, pour être irréalisable, ce rêve n'en demeure pas moins légitime. Dans l'œuvre de Simenon, ceux qui y renoncent tout à fait se condamnent à ne connaître qu'une « grossière caricature de la vie » (*La Boule noire*, p. 207). Certains d'entre eux, comme Rader dans *La Boule noire*, ne gardent les clés de leur quartier que pour mieux se fermer les portes du monde. Leurs protections sont leur prison.

La critique de la communication inauthentique n'est donc pour Simenon que l'envers d'un effort angoissé vers l'authenticité. Tout dire à tous, telle semble avoir été l'une de ses plus tenaces utopies. C'est en son nom que l'écrivain récusait l'hermétisme facile, les raffinements de vocabulaire et de style dont le vide et la banalité se parent de temps en temps :

C'est fort bien d'employer le mot juste, disait Simenon, mais si 90% de vos lecteurs ne le comprennent pas, à quoi cela sert-il ? N'oubliez pas que nous écrivons pour être lus. (...). J'essaie, moi, d'écrire une langue que la majorité des gens comprennent, d'employer des mots qui ont le même sens dans les villes et dans les villages, au nord, à l'est, au centre et au sud. (Parinaud, p. 397)

Mais revendiquer un droit aussi exorbitant que celui de pouvoir tout dire à tous n'est légitime que si l'homme est conscient des devoirs que cet idéal lui impose. L'authenticité de la communication n'implique pas seulement la véracité et la profondeur de l'expression ; elle exige aussi, sous peine de rester unilatérale et stupidement narcissique, l'effort de connaître ceux à qui l'on s'adresse. « Collectionneur d'hommes », Simenon le savait mieux que quiconque :

J'essaie, déclarait-il, de tout connaître, toutes les espèces d'humains. C'est pourquoi je voyage tant, pour aller les voir dans leur habitat, les voir chez eux, voir comment ils vivent. À ce moment-là, vous aimez, car personne ne vous est étranger. Je n'ai jamais vu un être qui me soit vraiment étranger. (*ibid.*, p. 393)

On dira peut-être que ces efforts sont voués à un échec certain, que les obstacles à l'authenticité de la communication sont trop nombreux et trop lourds pour être tous levés. Et l'on aura sûrement raison : la parole humaine chemine constamment entre deux

écueils qu'elle évite rarement, l'incompréhensibilité et l'inauthenticité, l'excommunication et le reniement de soi. Chez Simenon, pourtant, il semble que la critique de la communication comme *fait* enveloppe la nostalgie de la communication comme *valeur*. À ce dernier titre, elle mérite d'être défendue contre toutes les paresse, toutes les résignations au silence et tous les ressentiments. Et contre tous ses échecs, si nombreux soient-ils dans l'œuvre du romancier liégeois :

En réalité, ce que je pense, disait-il à propos de la réception de ses livres, c'est que le but à atteindre n'a aucune importance. Ni le succès. C'est uniquement l'énergie que nous dépensons, et surtout l'enthousiasme que nous dépensons pour l'atteindre, qui comptent. (*ibid.*, p. 383)

BIBLIOGRAPHIE

Parinaud, A. (1957). *Connaissance de Simenon*. Paris : Presses de la Cité.

Stéphane, R. (1963). *Portrait-souvenir de Georges Simenon*. Paris : Tallandier.

PORTRAIT DU ROMANCIER AU DICTAPHONE

ou rites et risques de la communication

chez Simenon lui-même

Jean-Baptiste BARONIAN

1

C'est le matin du dimanche 18 septembre 1972 et on est à Épalinges, près de Lausanne, dans cette sorte de bâtisse mi-castel, mi-casemate que Georges Simenon s'est fait construire une dizaine d'années plus tôt et où il a déjà écrit vingt-neuf romans. Parmi eux, figurent notamment *Le Petit Saint*, *Le Déménagement*, *La Prison*, *La Main*, *Novembre*, *La Disparition d'Odile*, *La Cage de verre* – des histoires épurées, désossées à l'extrême. Ou encore *Le Chat* que Pierre Granier-Deferre a porté à l'écran en 1971 et qui, à sa sortie, n'a rencontré qu'un succès mitigé, malgré la remarquable interprétation de Jean Gabin et de Simone Signoret.

Quand il va s'enfermer dans son bureau, Simenon se sent bien. Comme chaque fois qu'il est sur le point de commencer un nouveau livre, il se plie à un rituel auquel il n'a presque jamais dérogé et dont il a lui-même, de longue date, établi les drôles de règles : s'asseoir à sa table de travail devant sa machine à écrire, bourrer une pipe, tailler des crayons, toujours de la même marque, s'emparer d'une enveloppe de couleur jaune et inscrire dessus l'identité des principaux personnages à mettre en scène. Parfois aussi leur âge et le métier qu'ils exercent dans la vie. Ou encore des dates et des noms de lieu.

Probablement que cette manière de faire est liée à son enfance. Parce qu'à l'âge de sept ou huit ans il était déjà fasciné par les papiers, les cahiers, les répertoires, les crayons, les gommes. Parce qu'une papeterie, à Liège, avait alors beaucoup plus d'attrait à ses yeux qu'une pâtisserie ou qu'une confiserie. Et parce qu'il en aimait l'odeur si singulière.

Victor, un roman dur, selon son jargon, et non pas une nouvelle aventure de Maigret.

Voilà donc le titre qu'il a choisi. Et qu'il note aussitôt sur l'enveloppe jaune. Puis il y mentionne quelques noms et plusieurs dates en guise de points de repère : Gabriel Cavelli né à Marseille en 1880, Berthe Chandolin morte en couches après avoir mis au monde, en 1908, Raymond, lequel épouse en 1935 la fille d'un camarade d'université, Martine de Brass, et qui est tué en 1951...

À partir de quoi, en principe, tout devrait découler. D'ailleurs, cela fait près de quatre mois, voire davantage, qu'il a le sentiment de *porter* en lui le sujet qu'il s'est enfin décidé à écrire, après avoir achevé, en février, *Maigret et M. Charles*. En général, ce qui lui fournit le point de départ d'un roman est un souvenir sensoriel : un bruit, une effluve, un remugle. Le simple parfum d'une fleur par exemple. Mais ce peut être également le souvenir d'un visage — la grimace d'un homme, le sourire d'une femme, une vague mimique, des yeux qui clignotent, des lèvres qui s'entrouvrent... —, ou celui d'un endroit où il s'est rendu un jour, où il a séjourné plus ou moins longtemps et qui lui revient soudain à l'esprit.

En somme, une variante de la vieille et désormais banale histoire de la madeleine de Marcel Proust. Sauf qu'avec Simenon et avec tout ce qu'il a écrit et publié, environ quatre cents volumes, ce processus-là prend des proportions inouïes, gigantesques.

Assez vite pourtant, ce dimanche de septembre, sans qu'il sache pourquoi, il réalise que rien ne se passe, que rien, absolument rien, ne jaillit de sa mémoire, que le déclic ne se produit pas. Le néant. Le vide. Ce que d'aucuns appellent, à tort ou à raison, le vertige de la page blanche.

2

Le vertige de la page blanche.

Je me suis parfois demandé si Arthur Rimbaud l'avait connu, si c'était là *l'explication* de son silence, de son éclipse, un mot que je prends dans le sens où l'entendait Michelangelo Antonioni, c'est-à-dire l'abandon définitif de la littérature. Et s'il était parti au bout du monde, non pas parce qu'il avait déjà tout dit dans *Une Saison en enfer* et dans *Les Illuminations*, non pas parce qu'il avait été rejeté par le landerneau parisien, mais bien parce qu'il s'était soudain rendu compte qu'il ne pouvait plus écrire ?

Est-ce ce même vertige qui a poussé Paul Celan, Henry de Montherlant, Romain Gary ou Ernest Hemingway à se donner la mort ?

Lui, Hemingway, avait pourtant trouvé une parade : quand il travaillait sur un de ses récits, il se refusait d'aller jusqu'au bout de son effort ; il en gardait toujours sous la pédale, comme le disent les commentateurs sportifs à propos des coureurs cyclistes qui ne se lancent pas à corps perdu dans une échappée au long cours, sachant fort bien qu'il y a, sur les tout derniers kilomètres de l'étape, un col difficile à gravir. Et ce *truc* lui permettait, prétendait-il, de ne jamais être en panne d'inspiration.

Le coureur fou, impétueux, l'anti-Hemingway, c'est Simenon précisément : huit à douze jours de transpiration et de transe, d'état second. Huit à douze jours *ailleurs*. Huit à douze jours à peine pour boucler un roman, jamais davantage, à quelques rares exceptions près. Un tour de force.

Mais ce dimanche 18 septembre 1972, chose bizarre, l'énergie — l'énergie des mots — lui manque. Il n'a jamais connu une situation pareille. Jamais depuis plus de cinquante années qu'il écrit. Jamais depuis qu'il a mis au point les gestes immuables de son cérémonial romanesque, à quelques petites *pannes* près qu'il a chaque fois rapidement surmontées.

Au lieu de se torturer l'esprit, il prend alors sur-le-champ une très grande décision : ne plus écrire de roman. C'est-à-dire ne plus se glisser d'instinct *dans la peau* des autres. Ne plus être le dépositaire de leurs amours, de leur misère et de leur tourment. Ne plus endosser leur mal de vivre. Ne plus devoir parler en leur nom et être leur infatigable avocat.

Je pense à Oscar Wilde et à cette phrase qu'il a prononcée après s'être réfugié à Paris et s'être volontairement retiré du monde des lettres : « J'ai écrit tant que je ne connaissais pas la vie ; maintenant que j'en ai compris le sens, je n'ai plus rien à écrire. »

En 1963, à Roger Stéphane qui avait demandé à Simenon si, à l'âge de soixante ans, il avait encore besoin de la littérature pour vivre, il avait répondu : « [...] je deviendrais tellement cafardeux le jour où je découvrirais que je suis incapable d'écrire. Ça serait un choc terrible et je ne vois pas comment le médecin pourrait me remettre debout. Il faudrait certainement qu'il me trouve une activité quelconque, compensatoire, comme on dit... Mais ce serait vraiment grave car j'ai vraiment besoin d'écrire. » (*Portrait-souvenir de Georges Simenon*.)

Et au journaliste britannique Frederick Sands, trois ans plus tard, il avait déclaré : « Je travaille par intuition et j'ai besoin de compter avec mes nerfs, car je doute toujours de moi. Chaque fois que je commence un roman, Maigret ou pas Maigret, je suis presque malade de peur. Chaque fois, je pense que le miracle ne se répètera pas. » (*Des filles pour James Bond*.)

Comme pour conjurer le mauvais sort, ce risque atroce de devenir « cafardeux », il prend aussi la décision de faire supprimer sur sa carte d'identité la mention de sa profession de romancier, de vendre son immense repaire d'Épalinges (il ne sera vendu par ses héritiers qu'en 2006), de disperser aux enchères une bonne partie de ses meubles et d'aller s'installer, avec Teresa sa compagne, dans un appartement de Lausanne, au huitième étage d'un building, avenue de Cour.

Et les jours défilent. Puis les semaines et les mois.

Et voilà que petit à petit il prend conscience que, s'il n'a plus besoin d'écrire, il a, à tout le moins, le pressant besoin de s'exprimer.

Au mois de février 1973, il a alors l'idée saugrenue de s'acheter un magnétophone et de se confier à son micro.

3

S'exprimer oui, mais pour dire quoi ?

En réalité tout ce qui lui tient à cœur et lui traverse l'esprit.

Ses monologues à bâtons rompus qu'il baptise « dictées », ils dureront grosso modo six ans et formeront la matière de vingt et un volumes, d'*Un Homme comme un autre* publié en 1975 à *Destinées* publié en 1981.

Et c'est là, contre toute attente, un type très original de littérature.

Ni confessions genre saint Augustin ou Rousseau.

Ni mémoires genre Chateaubriand ou de Gaulle.

Ni journal genre les frères Goncourt, Bloy, Gide ou Anaïs Nin.

Ni non plus bloc-notes genre Mauriac.

Ni même chroniques des jours qui passent et qui ne reviendront malheureusement jamais plus genre Vialatte.

Plutôt autobiographie sentimentale et sentimentaire, pour reprendre ici le mot du prince de Ligne. Mais dans le plus grand désordre et sous la forme la plus mêlée, la plus éclatée et la moins construite : aveux — aveux sinistres et pipi-caca y compris —, ragots, potins, pensées éparées, souvenirs, cris et chuchotements, inoffensives déclarations et percutantes mises au point, commérages et bavardages. Sans oublier les répétitions, les redites et les rabâchages.

Le résultat ?

Une espèce de fourre-tout himalayen avec des pages nulles, navrantes, consternantes, irritantes, inintéressantes, déplorables, pitoyables, puériles ; et d'autres qu'on ne se lasse pas d'admirer, d'une formidables justesse, des tas de vérités bonnes à dire et dites justement sur le ton le plus approprié et le plus simple, des détails utiles et fort précieux sur tel ou tel événement de sa vie.

Un magma bouillonnant de phrases sur une multitude de sujets : les honneurs, les enfants, la politique, la vieillesse, les pipes, le Tour de France, la télévision, les dimanches, les classes sociales, les pêcheurs, les palaces, les oiseaux et leurs chants, les hôpitaux et les cliniques, les rêves et les cauchemars, les névroses et les déséquilibres — et je pourrais multiplier les thèmes et les sujets abordés, tant ils pullulent. En vrac.

Encore que, dans la dix-neuvième dictée, *La Femme endormie*, éditée en 1981, ainsi que l'indique bien ce titre, Simenon ne parle presque exclusivement que des femmes — de « la » femme, de « la femme tout entière mais naturelle », des mères, des épouses, des maîtresses, de la « grande bourgeoise », de la « femme du monde », de la « noble dame », de la « fille du trottoir », de la « femme-objet » (manipulée, dit-il, par les « couturiers, les coiffeurs, les marchands de parfums et de cosmétiques et celles qui s'intitulent aujourd'hui esthéticiennes »), des multiples et insondables choses de l'amour et du sexe.

Des vingt et une Dictées, *La Femme endormie* me laisse le plus pantois. J'ai l'impression d'avoir affaire à un manuel de savoir-aimer à l'usage des jeunes couples, d'un

vade-mecum de l'amour ordinaire rédigé par un petit professeur de morale, un sexologue de magazine *people* ou un conseiller conjugal ronchon, baderne et pontifiant. Dans ce livre, Simenon ne se refuse aucun cliché, aucune lapalissade. À croire qu'il l'a fait exprès. Qu'il s'est amusé à donner là une caricature.

Mais quelle mouche l'a piqué ?

Qu'est-ce qui nous vaut ce corpus si vaste, si étrange et sans équivalent dans l'histoire des lettres ?

4

Tout se passe comme si, à travers ces *Dictées*, Simenon n'avait eu qu'un but, qu'un seul : se justifier, *légitimer* ses faits et gestes, à chaque âge de son existence, expliquer qui il est, d'où il vient et où il en est arrivé, dire de quelle façon, lui le rejeton d'une famille sans importance, le provincial, le petit échetier de la *Gazette de Liège* (Liège avec un accent aigu), il a traversé la tête haute son époque.

Comme s'il avait voulu coûte que coûte rendre des comptes.

Alors même que personne ne lui en a jamais demandé. Que personne non plus ne lui en ferait réellement le reproche s'il n'en avait jamais rendu et s'il s'était abstenu de raconter sa vie privée, sa vie de tous les jours.

Comme si, surtout, il avait craint qu'on ne l'eût pas compris, ni l'homme qu'il a été et qu'il est à présent, ni le formidable, l'incomparable romancier qu'il est devenu, lui le novateur, non pas le novateur par la forme, mais bien le novateur par le contenu.

Ce qui me frappe en l'occurrence, ce qui me paraît paradoxal chez quelqu'un qui a pour ainsi dire tout sacrifié à la littérature, c'est qu'il ne s'attarde presque pas sur les romans qu'il a écrits. Lorsqu'il lui arrive cependant de le faire, fût-ce en deux ou trois lignes, notamment à l'occasion de l'adaptation de l'un d'entre eux au cinéma, il semble plutôt se souvenir davantage des circonstances dans lesquelles il les a conçus que des intrigues qu'il a inventées ou des personnages qu'il a mis en scène. Ce qui ne l'empêche pas, de loin en loin, d'apporter l'une ou l'autre précision intéressante.

J'ai relevé quelques passages qui me paraissent significatifs (je cite le titre des romans par ordre alphabétique).

Concernant *Au Pont des Arches* (1920), son premier roman paru sous le pseudonyme de Georges Sim :

Un souvenir me revient du fond de ma mémoire. C'est étrange qu'il ne me soit pas revenu plus tôt, car il a sa petite importance.

Lorsque j'avais quinze ou seize ans, j'étais persuadé que je ferais une carrière d'humoriste. Mon premier roman : *Au Pont des Arches*, écrit à seize ans, était un roman qui se voulait humoristique. Il se passait en grande partie dans une pharmacie spécialisée dans les pilules purgatives pour pigeons. Cette pharmacie existait. Et, à mon dernier voyage à Liège, il y a deux ans, elle était encore en place, se réclamant de la même spécialité. (*Un Homme comme un autre.*)

Concernant *Le Bourgmestre de Furnes* (1939) :

D'autre part, je n'ai jamais écrit sur des lieux que je ne connaissais pas, comme je ne suis jamais allé dans un lieu déterminé en vue de me servir de ce décor.

Ce qui l'a trompé [un critique professeur], je pense, c'est une brève note en tête du *Bourgmestre de Furnes*, dans laquelle je dis que je ne connais pas et que je n'y ai jamais mis les pieds.

C'est faux. Mais, comme le principal personnage est le bourgmestre de la ville, j'aurais risqué un procès, sinon plusieurs. J'en ai eu l'expérience avec *Pedigree* et avec *Le Coup de lune*.

Je connais très bien Furnes, au contraire, et je l'avais vivant dans ma mémoire lorsque j'ai écrit ce roman. (*Des Traces de pas.*)

Concernant *La Chambre bleue* (1964) :

Quand je repense à mon œuvre, je pourrais presque dater mes romans selon les expressions et les situations que, petit à petit, lentement, je me suis résigné à exprimer ou à écrire.

Je crois qu'il a fallu une quarantaine d'années pour que, je m'en souviens, dans la première page d'un de mes romans, *La Chambre bleue*, j'ose écrire le mot sperme. (*Vent du nord, vent du sud.*)

Concernant *La Neige était sale* (1948) :

Un de mes romans, je ne sais plus lequel, peut-être *La neige était sale*, se terminait par une toute petite phrase : « Le métier d'homme est difficile. » (*Jour et nuit.*)

Concernant *Pedigree* (1948) :

Il y a des moments de plus en plus fréquents depuis ces dernières années où je regrette d'avoir écrit *Pedigree*, *Les Trois Crimes de mes amis* et même, peut-être, *Quand j'étais vieux*.

En effet, lorsque j'ai écrit *Pedigree*, par exemple, je n'avais pas quarante ans et je parlais de personnages qui, pour la plupart, n'étaient pas arrivés au bout de la courbe de leur vie. Il en est de même pour *Les Trois Crimes de mes amis*. (*Vent du nord, vent du sud.*)

Ou ailleurs, concernant ce même livre :

Mon roman plus ou moins biographique, *Pedigree*, se terminait, je pense, lorsque j'avais quinze ans et demi. Il était sincère. Je me suis efforcé d'être sincère toute ma vie et je crois y avoir réussi. Maintenant que je me souviens avec un long recul des événements de cette époque, je me demande si, dans *Pedigree*, il n'existe pas une certaine tricherie involontaire, un certain manque de lucidité. (*Un Banc au soleil.*)

Concernant *Trois chambres à Manhattan* (1946) :

[...] Il n'y a pas chez moi de volonté déterminée d'écrire un livre. Cela commence plutôt par une sorte de malaise. Peut-être le besoin de m'échapper de la réalité immédiate ? Je n'en suis pas sûr, mais c'est une explication. Dès que le personnage est né, il prend corps et je jurerais que c'est lui qui continue à vivre par lui-même.

C'est aussi vrai pour *Les Anneaux de Bicêtre* ou pour *Trois Chambres à Manhattan* que pour *Pièr-le-Letton*. C'est vrai pour tous mes livres. Curieusement, alors que ma participation est en quelque sorte secondaire, c'est un travail épuisant. (*Un Homme comme un autre.*)

Concernant, enfin, *Les Volets verts* (1950) :

D'une façon générale, je ne me souviens pas de l'action de tous les romans que j'ai écrits. Il me reste dans l'esprit quelques personnages, quelques thèmes qui me reviennent de temps en temps à l'esprit.

Dans *Les Volets verts*, on voit Maugin entrer chez son médecin. Il fait encore partie intégrante de ce que nous appelons l'humanité. Quand il repasse la porte, une heure plus tard, il était, pour employer ses propres mots, en « état de maladie ». Il venait d'apprendre en effet qu'à son insu il était atteint d'une angine de poitrine qui, à l'époque, ne pouvait laisser espérer la guérison ni même une longue rémission. (*Je ne suis pas un enfant de chœur.*)

Ces exemples le montrent bien : Simenon entretient de surprenantes relations mnémoniques avec ses propres romans. Si tant est que ce qu'il en dit dans ses vingt et une *Dictées* soit tout à fait exact et exempt d'afféterie et de dissimulation. Une grande exception néanmoins : *Antoine et Julie* (1953) dont il résume l'action dans *Destinées* sur une dizaine de paragraphes afin de bien montrer, contrairement à ce qu'aurait prétendu un journaliste italien, que le livre n'est pas autobiographique.

5

Les *Dictées* me frustrent.

Elles annihilent complètement la devise « comprendre et ne pas juger », Simenon, à travers elles, passant tout son temps à ne pas comprendre et à juger.

Elles me frustrent car j'aurais aimé savoir ce qui a poussé Simenon à écrire des romans aussi fascinants que *Les Fiançailles de M. Hire*, *Le Coup de lune*, *Le Locataire*, *Long cours* (un pur chef-d'œuvre !), *L'Assassin*, *Lettre à mon juge*, *Tante Jeanne*, *La Neige était sale*, *L'Escalier de fer*, *La Chambre bleue*, *Les Innocents* ou *Novembre*. Savoir pourquoi il a choisi de situer telle histoire à La Rochelle, à Nevers ou à Cannes, et telle autre à Paris, à Amsterdam, à Papeete ou à New York. Savoir comment il a fabriqué ses livres, comment il a mené à bien son « travail épuisant », son duel avec les mots, devant des tombereaux de feuilles blanches.

Au lieu de quoi, j'ai droit, entre deux alinéas d'ordinaire assez anodins, à des considérations générales, à d'incessantes dérobades.

À moins que Simenon, le maître de cérémonie, ne soit incapable de répondre, et peut-être qu'il ne connaît même pas les règles du jeu romanesque dont il est pourtant un des champions.

Il n'est pas, il est vrai, un théoricien ni un doctrinaire du roman. D'ailleurs, les quelques textes qu'il a consacrés à « l'art romanesque » sont assez quelconques. Comme le sont ceux de Faulkner, en particulier les conférences qu'il a données çà et là après avoir obtenu le prix Nobel en 1949 et qui ont été réunies sous le titre *Faulkner à l'université*.

Ce qui n'empêche pas Simenon d'avoir son idée sur le roman, de savoir fort bien que dans les années 1930 on n'écrit plus de roman comme au temps de Balzac, qu'il n'est plus besoin de *décrire*, mais qu'il s'agit bien de mettre des personnages dans des situations telles qu'ils sont obligés d'aller au bout d'eux-mêmes ?

Pourquoi décrire la tour Eiffel puisque tout le monde l'a vue, ou en vrai ou en photo ?

Mais au fait, d'où vient le goût d'écrire ? Quel en est le processus ? Et puis pourquoi écrire ? Pourquoi des fictions ? Et à quelle fin ?

Aux yeux de Stendhal que Simenon évoque à de nombreuses reprises au fil de ses *Dictées* et qui, comme le rappelle Enrique Vila-Matas dans *Bartleby et Compagnie*, lisait le Code civil « pour épurer son style », écrire consistait, d'abord et avant tout, à parler de soi. Même quand il parlait des autres, relatait un événement qui lui était étranger ou inventait des personnages pour ses romans, il ne pouvait pas échapper à son ego le plus profond.

« Constamment ému », comme il le disait lui-même à son sujet, il allait jusqu'à confondre certains faits passés avec ce qu'il avait éprouvé au moment où ils s'étaient produits. Comme par exemple le souvenir de la descente du Saint-Bernard qu'il avait effectuée avec celui d'une gravure représentant cette scène et qu'il devait contempler des années plus tard.

Se rappelant une escapade alors qu'il était enfant, Stendhal ne savait plus non plus s'il en avait été le héros ou si ce dernier avait été un de ses compagnons de l'époque. En réalité, il enregistrait tout mentalement, sans faire aucun tri. Sans séparer l'accessoire du principal. Ni le sublime du trivial. Après une représentation du *Mariage secret* de

Domenico Cimarosa, deux choses, deux choses inconciliables, allaient le marquer : d'une part, le « bonheur divin » d'avoir pu assister à cet opéra ; de l'autre, l'image de l'actrice interprétant le rôle de Caroline. Parce que cette actrice, écrit-il, « avait une dent de moins sur le devant ».

« Constamment ému », c'est sans nul doute ce que Simenon a toujours été. Stendhalien. Je veux dire : prompt à emmagasiner dans sa tête les mille et une vibrations de la vie, à stocker des impressions, des senteurs composites, des images fortes ou moins fortes – tout le matériau incommensurable dont il s'est servi pour écrire ses quelque quatre cents livres.

Et si, en ayant recours à son fameux rituel d'écriture, en l'évoquant si fréquemment, Simenon n'avait jamais cherché qu'à escamoter, en toute connaissance de cause, la question fondamentale, essentielle, existentielle, de la création littéraire ?

Et si, en somme, à travers ses drôles de Dictées, il s'était lui-même mis en abyme ?

Table des matières

Editorial	
RITES ET RISQUES DE LA COMMUNICATION DANS L'ŒUVRE SIMENONNIENNE Pr. Jean-Louis DUMORTIER	7
L'ÉCHEC DE LA COMMUNICATION ET LES POTENTIALITÉS NARRATIVES Christine SERVAIS	9
LES PREMIÈRES INTERVIEWS DE SIMENON AU DÉBUT DES ANNÉES 1930 Michel LEMOINE	19
RITES ET RISQUES DE LA COMMUNICATION DANS LA SÉRIE MAIGRET : LES CONDUITES COMMUNICATIONNELLES DU COMMISSAIRE Bill ALDER	31
LES FACE-À-FACE DU COMMISSAIRE MAIGRET RITES ET RISQUES DE L'ENQUÊTE Dominique MEYER-BOLZINGER	45
LE COMMISSAIRE MAIGRET, UN DISCIPLE DE CARL ROGERS? Pr. Christine GAUDRY-HUDSON	57
MISE EN ÉCHEC DES RITES D'INTERACTION DANS DEUX CONFESSIONS NON ABOUTIES DE MAIGRET Paul MERCIER	71
LE RELAIS-D'ALSACE OU L'ÉCHEC D'UNE TRANSGRESSION À REBOURS Pr. Laurent FOURCAUT	87
QUARTIER NÈGRE : NOUVEAU MONDE ET NOUVEAU CODE Laurent DEMOULIN	99
MAUVAIS CONTACT ETUDE DE LA SCÈNE INAUGURALE D'UN NOUVEAU DANS LA VILLE Pr. Jean-Louis DUMORTIER	119
LE PETIT SAINT ET LA DIFFICULTÉ DE COMMUNIQUER Pr. Bernard ALAVOINE	135
EXPRESSION ET EXCOMMUNICATION DANS LES ÉCRITS DE GEORGES SIMENON Jean-Paul FERRAND	147
PORTRAIT DU ROMANCIER AU DICTAPHONE ou rites et risques de la communication chez Simenon lui-même Jean-Baptiste BARONIAN	157

