

TRACES



*François
Cocteau
* 57*

Université de Liège

N° 21, 2014

Travaux du Centre d'Études Georges Simenon

TRACES

21

En couverture :

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

TRACES

21

Université de Liège

Centre d'Études Georges Simenon

2014

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
 Michel LEMOINE

Comité de rédaction de *TRACES*

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

Directeur de publication : Jean-Louis DUMORTIER

TRACES est une revue créée en 1989 par Danielle BAJOMÉE

TRACES

Les numéros de *Traces* 1 à 20 sont encore disponibles.

Prix au numéro

N ^{os} 1 à 6 et 13	N ^{os} 8 et 15	N ^{os} 7,9,11,12,14,16,17,18,19 et 20	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

LE THÈME choisi pour ce numéro par les membres du Centre d'Études Georges Simenon était annoncé par la note d'intention suivante :

SENS ET RÉTICENCE DANS LES ROMANS DE SIMENON

De nombreux spécialistes de l'œuvre romanesque simenonienne ont remarqué que la conduite des personnages était souvent indéterminée ou peu déterminée, c'est-à-dire non rapportée, en amont, à des motifs ou à des mobiles (clairs), en aval, à des buts (précis). Pour qui s'intéresse à la relation entre l'œuvre et son interprète, cette caractéristique incite (ou, du moins, peut inciter) le lecteur à saturer les « espaces d'indétermination », à remplir les « blancs » par des explications ou des visées puisées dans les savoirs du psychologue, du psychanalyste, du sociologue, de l'ethnologue, de l'anthropologue, etc. — ce que n'ont d'ailleurs pas manqué de faire maints commentateurs, en appuyant souvent leurs interprétations par des données biographiques.

On ne saurait songer à faire fi de ces lectures qui ont frayé et balisé des pistes de compréhension en se référant à l'un des principes de la poétique réaliste : celui selon lequel le roman doit donner à connaître, dans les coins, l'individu social mû par des forces dont la conjonction rend sa liberté illusoire. On ne saurait non plus faire bon marché du plaisir de lecture consistant à emprunter ces pistes pour mettre au jour ce que l'écrivain laisse dans l'ombre — pour trouver les mots qui comblent les silences de Maigret, dirait-on volontiers en se rappelant que l'enquêteur, à la fois mentor et substitut fictionnel de l'interprète, s'arrête toujours au bord du gouffre des paroles qui, donnant à l'intuition la forme rationnelle de l'explication, lui font (peut-être) perdre (beaucoup) de sa richesse.

Mais sans tourner le dos au travail accompli pour élucider les conduites des personnages (Comment le pourrions-nous, d'ailleurs ? Comment écrire dans l'oubli total d'un métadiscours à l'élaboration duquel nous avons contribué ?), il devrait être possible de nous intéresser à la réticence simenonienne en tant que phénomène artistique, que subversion subtile de l'esthétique réaliste et/ou en tant que facteur d'une attention que ne dissipe pas le souvenir des chemins de compréhension déjà tracés.

C'est cette possibilité qu'explorera le prochain volume de *Traces* en croisant des parcours qui témoignent de ce que Jean-Marie Schaeffer nomme une « conduite esthétique », c'est-à-dire une relation cognitive avec un objet (d'art en l'occurrence) caractérisée par une attention que régule l'intensité de l'agrément ou du désagrément que cet objet procure. L'option de tels parcours implique une totale liberté des contributeurs : il s'agit d'évoquer la rencontre avec un roman dont la réticence a suscité (ou suscite à nouveau) une quête de sens et une appréciation débouchant sur un jugement esthétique — positif ou négatif. Ce roman peut donc être une vieille connaissance fréquentée par beaucoup de monde, ou un quasi inconnu, jusqu'ici éclipsé par les œuvres célèbres.

Cette note de cadrage, probablement parce qu'elle cadrerait trop et certainement parce qu'elle se terminait par une invitation à ne pas se laisser emprisonner par le cadre, a suscité des contributions dont les auteurs ont différemment entendu le mot « réticence » et ont fait, dans leurs interprétations des œuvres, une place plus ou moins importante à ce qu'ils entendaient par là. C'est fort bien ainsi, tout compte fait : la marche en file indienne ne permet ni le buissonnement ni le débusquement du gibier tapi dans les buissons...

L'unité (quand même !) dans cette diversité tient au fait que les collaborateurs de ce volume, quand ils n'ont pas, comme Jean-Baptiste Baronian et Jean-Paul Ferrand, opté pour une perspective large sur la fiction simenonienne, se sont penchés sur des romans qui n'ont pas encore fait l'objet de nombreux commentaires. Sans s'être concertés, Jean-Louis Dumortier et William Alder ont ainsi jeté leur dévolu sur *La Marie du Port* ; Paul Mercier a consacré son étude au *Déménagement* ; Christian Neys, la sienne au *Passage de la ligne*, tandis que Laurent Fourcaut s'intéressait à *Monsieur Gallet, décédé* et qu'en duo, Laurent Demoulin et Michel Lemoine braquaient leurs projecteurs sur *Signé Picpus*, un *Maigret* qui a donné lieu à un battage publicitaire sans pour autant éveiller l'attention de la critique littéraire.

Outre ces huit articles en rapport plus ou moins étroit avec la question du sens et de la réticence, ce volume contient trois contributions relevant des varia. Benoit Lemlin propose une lecture de quelques romans inspirée par la théorie girardienne du désir mimétique. Françoise Paulet-Dubois interprète, à la lueur de la psychanalyse bachelardienne, la nouvelle *Le châle de Marie Dudon*, et Denis Saint-Amand traduit un court article du romancier américain Mark SaFranko témoignant de l'intérêt que Simenon suscite toujours à l'heure actuelle aux États-Unis.

Jean-Louis DUMORTIER

LA MARIE DU PORT PAS À PAS

EGO IN FABULA

Jean-Louis DUMORTIER

Université de Liège

Why ? Why ? Why ? Why ?

Bernard Lavilliers

AVANT-PROPOS

« **U**N TEXTE est lu pas à pas » (Eco, 1985 :142), et ce qui pousse le lecteur à avancer, à faire un pas de plus, puis un autre, puis un autre encore, c'est sa sensibilité au pouvoir d'intéressement de ce qu'il lit. C'est vrai en général : à moins d'être contraint d'aller jusqu'au bout, je mets fin à mon parcours du texte lorsque ce dernier cesse de m'intéresser, lorsqu'il n'exerce plus sur moi (parce que c'est lui, définitivement fait ainsi, et parce que c'est moi, ainsi fait momentanément) une attraction suffisamment forte pour résister aux sollicitations d'entreprendre ou de continuer autre chose. C'est particulièrement vrai lorsqu'il s'agit de la lecture d'un roman dans le cadre des activités de loisir. Ma conduite de lecteur est dans ce cas « esthétique », c'est-à-dire que ma relation cognitive à l'œuvre se caractérise par une attention que régule l'intensité de l'agrément ou du désagrément que j'éprouve (Schaeffer, 1996 : 136). L'un ou/et l'autre résulte(nt) de la rencontre de mes dispositions (de la vivacité momentanée de mes dispositions) et des propositions artistiques de l'auteur. Il faut que je sois, au moment où je lis, capable de la qualité d'attention appropriée aux manifestations de l'intention artistique.

Ces manifestations relèvent, *notamment*, de la mise en intrigue (de l'art de raconter) et de la mise en mots (de l'art d'écrire) ; les effets que produit l'œuvre sur moi dépendent, en partie, de la conjugaison des deux. En partie, car ma capacité d'apprécier implique des connaissances sur l'art de raconter et sur l'art d'écrire, des connaissances qu'éveillent ou qu'endorment, *entre autres*, le genre et le « chronotope » (Bakhtine, 1985 : 391) de l'œuvre. C'est en effet mon goût¹ (fruit d'une éducation) pour quelque sorte d'univers fictionnel, plus ou moins proche de mon « monde d'expérience » (Jacquenod, 1988 :139),

¹ J'adopte l'orthographe réformée en 1990.

qui aiguise ou qui émousse ma sensibilité à la mise en intrigue ou à la mise en mots. Si, par exemple, je n'ai pas (développé) de gout pour le fantastique ou pour la parodie, pour l'utopie ou pour l'autofiction, si, autre exemple, je n'éprouve pas d'attrance pour tel milieu, pour telle époque où se déroule l'intrigue d'un roman historique ou d'un roman policier, genres qu'au demeurant j'affectionne, quels que soient l'art de raconter ou l'art d'écrire du romancier, j'y serai fort probablement assez peu sensible... ou je n'y serai pas sensible du tout pour la raison péremptoire qu'à cause du genre auquel elle s'apparente et/ou à cause de son chronotope, je n'entreprendrai même pas la lecture de l'œuvre (et ne saurai pas ce qu'éventuellement je perds...).

Mon « appréciation esthétique » (Schaeffer, 1996 : 202) et l'acte de « jugement » qui en procède ne sont donc pas déterminés par l'œuvre que je lis : ils dépendent de mon gout autant que du savoir-faire de l'écrivain et, en outre, ils sont susceptibles de s'altérer au long de mon parcours. Je forme, en suivant le fil du texte, des représentations successives de l'univers fictionnel et mon (dés)agrément résulte de ma réaction émotionnelle à ce qui a lieu dans cet univers comme à la manière dont il m'est donné à connaître.

Les effets que l'œuvre produit sur moi tiennent notamment à ce que Raphaël Baroni nomme la « configuration de l'intrigue par la tension narrative » (2007 : 91-158), dont les « modalités » sont ce qu'il nomme la curiosité, le suspense, le rappel et la surprise (id. : 254). Le choix de deux de ces termes n'est pas, à mon avis, le plus heureux, car, au contraire de « curiosité » et de « surprise », « suspense » et « rappel » ne désignent pas des émotions, mais des facteurs potentiels de ces dernières. N'ergotons cependant pas et reconnaissons à Baroni le mérite d'avoir fort bien distingué quatre manières, combinables en des proportions fort diverses, de procurer de l'agrément au lecteur.

Celle qu'il nomme « curiosité » rassemble les procédés susceptibles de donner au lecteur l'envie de comprendre une situation narrative indéterminée ou sous-déterminée : qui sont ces personnages que je découvre en action ? Que font-ils ? Pour quelles raisons ? Dans quel but ? Puis-je me fier à ce qu'ils perçoivent, à ce qu'ils disent ?... Les procédés en question, typiques d'une écriture *réicente*, me poussent à poser un « diagnostic » sur ce qui a lieu dans l'univers fictionnel.

La manière de procurer de l'agrément que Baroni nomme « suspense » rassemble, elle, les procédés propres à susciter le désir de connaître la suite de *l'histoire*, ceux qui me poussent à faire un « pronostic » sur ce qui va avoir lieu². Mon degré d'incertitude lorsque j'anticipe ainsi ce qui va arriver est fort variable et mon agrément n'est pas toujours fonc-

² Je souligne « *de l'histoire* », car, non moins que l'effet du suspense, la curiosité donne envie de prendre connaissance de la suite *du récit*.

tion d'un équilibre des probabilités. En effet, ce qui est très (voire trop) prévisible peut être, par ailleurs, effrayant et/ou pitoyable : on sait depuis longtemps les vertus cathartiques de la crainte et de la pitié, mais les deux lignes qui leur sont consacrées dans la *Poétique* d'Aristote (1975 :43) ne disent pas le plaisir de la crainte, ni celui de l'empathie.

Par « rappel », Baroni désigne les procédés qui procurent l'agrément de la répétition. Je me retrouve « en pays de connaissance » et il arrive que j'aime beaucoup cela. Parce que le retour du même est rassurant. Parce qu'il est gratifiant. Parce qu'il me procure la satisfaction des retrouvailles. Parce que, au demeurant, le rappel n'est pas incompatible avec un peu d'innovation — comme, en musique, la variation sur un thème.

Quant à la « surprise », elle réunit les procédés provoquant dans mon esprit l'émotion, forte mais fugace, d'apprendre que mon diagnostic ou que mon pronostic est infirmé.

Tout *familier* (j'insiste !) de l'œuvre romanesque de Simenon, qu'il s'agisse de la série des *Maigret* ou des romans « durs », sait que l'écrivain table moins sur les effets du suspense et, surtout, de la surprise que sur ceux du rappel et de la curiosité. Si la tension narrative des récits simenoniens repose relativement peu sur le suspense et la surprise, si le lecteur familier pronostique sans fébrilité et est rarement affecté par l'infirmité d'un de ses pronostics, c'est que le romancier crée, la plupart du temps — à l'exception notable de *Maigret* —, des personnages tragiques, voués à un destin malheureux, souffrant d'un mal qui, comme celui de la Phèdre racinienne, « vient de plus loin », un mal dont ils connaissent une rémission, un mal dont il leur arrive même de provoquer une accalmie, mais dont ils ne peuvent pas guérir. La répétition de ce tragique en mode mineur procure au lecteur *familier* le plaisir du « rappel », et la *variation* des situations sans possibilité d'issue heureuse lui assure l'agrément de rechercher les symptômes du mal qui ronge le protagoniste. Simenon, par sa réticence à énoncer ce dont souffrent ses personnages, par son habileté à en suggérer les causes par des comportements, suscite, dans l'esprit de son lecteur fidèle, une « curiosité » que je dirais volontiers médicale. À ceci près qu'il sait, ce lecteur, que le mal est sans remède, qu'au diagnostic doit, fatalement, succéder un pronostic funeste : quelles que soient les péripéties de l'intrigue, quelle que soit la manière dont le héros se débat pour éviter la noyade ou pour se maintenir à flot, il est (à peu près) certain qu'il finira par sombrer.

Plaisir du « rappel », agrément de la « curiosité » : l'un et l'autre sont-ils compatibles ? Puis-je être curieux quand je m'attends au retour du même ? Puis-je prendre goût à établir un diagnostic quand je sais le mal que je vais détecter ? Oui. Oui parce que les symptômes sont épars au fil du texte. Oui parce qu'ils sont parfois ténus et toujours mélangés à des informations dont la seule fonction est de produire un « effet de réel » (Barthes, 1968).

Oui parce qu'il me faut donc les discriminer, les évaluer et les assembler : même si l'image à reconstituer figure sur la boîte du puzzle, l'amateur trouve agréable le jeu avec les pièces découpées... Et encore oui parce qu'en train de diagnostiquer, sachant à l'avance de quoi souffre un personnage qui ne me domine pas de la tête et des épaules, que je ne domine pas davantage, il ne m'est pas trop difficile de me « mettre à sa place » en imagination, quitte à n'y pas rester bien longtemps. J'éprouve pour lui une *commisération agréable*, car mon épingle n'est pas dans le jeu d'interactions incontrôlables, car je ne risque pas grand-chose, car, quels que soient les points communs entre sa situation et la mienne, elles ne sont pas identiques et, en tout cas, pas aussi *désespérées*.

La récurrence des situations de souffrance et des périples qui ramènent au port du malheur est tellement évidente dans les romans que les exégètes se sont assez rapidement accordés sur des interprétations de l'œuvre, en prenant en considération les tribulations de Simenon lui-même — que le succès ne lui a pas fait oublier — ainsi que les particularités de trajectoires privée et professionnelle marquées au coin d'un *certain* défaut de reconnaissance (Dumortier, 2003). Solidement étayées depuis longtemps par la sociologie et/ou la psychanalyse, ces interprétations sont devenues des clés de lecture qui tournent facilement dans les serrures romanesques. Elles portent parfois à penser que tout a été dit sur la fiction simenonienne, puisque l'on a, par ailleurs, bien mis en lumière ce qui la singularise dans l'espace bigarré du roman réaliste (Delcourt, Dubois, Gothot-Mersch, Klinkenberg & Racelle-Latin, 1993 ; Dubois, 2000 ; Dubois & Denis, 2003). Assurément a-t-on dit des choses essentielles, mais peut-être en reste-t-il quelques-unes à dire à propos de l'art — de « l'artisanat » — d'un raconteur d'histoires qui n'a jamais pu jouer sur de grandes orgues stylistiques pour émouvoir (songeons, par comparaison, à des contemporains comme Malraux, Montherlant, Giono, Céline, Aragon...) mais qui a fait preuve d'une *intuition* narrative extraordinaire pour susciter et ménager l'intérêt de son lecteur destinataire.

Trêve de préambules ! Je m'empare d'un roman de Simenon, choisi parmi ceux que je n'ai pas encore lus — il en reste ! Ce sera *La Marie du Port*³. Et j'entreprends ma lecture. Je m'avance « pas à pas », à une cadence plus lente, certes, que d'habitude. En m'arrêtant, plus que d'habitude aussi, lorsque je remarque une réticence, qui éveille ma curiosité malgré quantité de diagnostics que j'ai posés antérieurement, malgré mes découvertes répétées du même mal-en-être des personnages et des mêmes causes de leur malaise. Je m'arrête et je m'intéresse aux facteurs de cette curiosité. Je m'arrête également lorsque, en dépit de pronostics répétés et avérés, fondés sur des symptômes récurrents de crise existentielle, autrement dit en dépit de l'effet d'un rappel, je suis sensible à celui d'un suspense, et je m'attache à mettre au jour les faits relevant de l'art de raconter qui réveillent ma sensibilité.

³ Le roman est achevé en 1937 à Port-en-Bessin (Calvados), s'il faut en croire l'auteur. Selon Stanley Eskin (1990 : 169-171), Simenon, en recherche de reconnaissance dans le champ littéraire, l'a particulièrement recommandé à Gide parmi la dizaine de romans qui seront publiés par Gallimard en 1938. Je me réfère à la réédition de 1981, par la même maison d'édition, dans la collection de poche « Folio ».

UNE LECTURE DE *LA MARIE DU PORT*

Le titre et l'image figurant sur la première de couverture⁴ signalent à mon attention un personnage féminin. Le déterminant « la » devant le prénom, est (ou était naguère) d'usage courant dans les milieux populaires. L'image est celle d'une femme, d'âge incertain — mais il ne s'agit pas d'une vieille —, au visage fermé, au regard absent, qui tient en mains un plateau rempli de verres. À l'arrière-plan, les silhouettes de deux hommes attablés. Ils sont coiffés d'une casquette, alors indice d'appartenance aux milieux susdits. Des marins ? Le titre me le porte à penser. Les couleurs sombres (bleu de Prusse et violet) suggèrent une atmosphère sans joie, voire sinistre. Je ne m'attarde pas, mais j'anticipe (parce que je ne vais pas lire mon premier Simenon) l'histoire d'une serveuse, coincée dans un bistrot de la côte, insatisfaite de son sort et qui tentera vainement d'y échapper...

Chapitre 1

Normandie, automne et crépuscule. Le petit village côtier de Port-en-Bessin : un chenal « étranglé par les maisons basses (...) aux façades grises et aux durs toits d'ardoises » (p.9)⁵. Un infirme et un vieillard collectent « Pour la Marie au pauvre Jules » (p.11). La veuve d'un marin, Marie ?

Ellipse. Le lendemain. L'enterrement. J'apprends que la Marie est en fait la fille du défunt. Je n'apprends rien de plus. Dans le cortège qui suit le cercueil, ce n'est pas elle qui retient l'attention, mais sa sœur aînée, Odile, qui « fait la vie » (bien désuet, ça, « faire la vie ») à Cherbourg. « Tout le monde [a]⁶ remarqué » (*id.*) sa présence, qui ne risque donc pas de m'échapper. « On a remarqué aussi » (*id.*), ce qui ne risque donc pas de m'échapper non plus, qu'elle est « venue (...) en auto, avec un homme qui [est] sûrement⁷ son amant ».

⁴ Je néglige le résumé de l'histoire fourni par la quatrième de couverture : un tel résumé est une interprétation dont la teneur informative et la vertu incitative contrarieraient mon parti pris d'une découverte progressive, dynamisée par les émotions que j'éprouve en lisant.

⁵ Atmosphère sinistre ? Je ne conteste pas (« octobre », « chute du jour », « marées de morte-eau », « étranglé », « basses », « grises », « durs »), mais je n'y suis guère sensible : bons souvenirs d'un séjour personnel dans ce village. Je revois l'avant-port, le chenal, les maisons, mais dans une autre lumière. C'est ainsi : le texte ne fait pas le poids devant ma mémoire ; en dépit de nombreuses allusions au froid et à la pluie, je peinerai *jusqu'au bout* à imaginer que l'histoire se déroule à la mauvaise saison.

⁶ En émaillant la relation de ma lecture de citations du roman, je suis parfois amené, pour éviter des incompatibilités de formes verbales, à modifier le système des temps linguistiques utilisés par l'auteur. Je le signale ici, je ne le ferai plus dans la suite, par souci de lisibilité.

⁷ Si j'adopte les rectifications orthographiques de 1990, je respecte la graphie de l'auteur.

Le village au complet est à l'église, puis au cimetière. Sauf cet « étranger » (*id.*), qui éveille la curiosité des autochtones — et la mienne, faute de mieux : je suis, en effet, au début de mon parcours ; le personnage éponyme n'a fait que passer, flanquée de sa sœur, et j'en ai appris plus sur cette dernière que sur sa cadette ; or voici que l'auteur me propose avec insistance d'adopter le point de vue des gens de Port et de m'intéresser au nouveau venu : ce n'est probablement pas sans raison...

« Ce n'est pas quelqu'un du pays, cela se voit, mais quelqu'un de la ville » (*id.*), qui se conduit sans manières, comme en territoire conquis : « il ne se gêne pas pour entrer dans la cuisine (...) il soulève le couvercle des casseroles (...), se coupe même une tranche d'andouille, puis s'essuie les doigts au tablier de la patronne » (p.14), il commande « une sole bien épaisse » (*id.*) en affichant son indifférence au prix, il n'est « peut-être pas antipathique (...) mais trop familier, avec un certain air de se moquer du monde. Il doit se figurer que tout est à lui, que les gens de Port-en-Bessin ne sont que ses domestiques » (p.14).

Ces quelques lignes sont très caractéristiques de la manière dont Simenon s'y prend pour m'introduire dans son jeu. D'abord, à propos du personnage sur lequel mon attention a été attirée, une affirmation du narrateur extérieur au monde l'histoire, une affirmation reposant sur une évidence dans ce monde même : « Ce n'est pas quelqu'un du pays, cela se voit, mais quelqu'un de la ville ». À prendre donc pour argent comptant. Je prends. Ensuite une sélection de comportements « révélateurs », une sélection qui m'invite à poser un diagnostic, ce que je fais d'autant plus aisément que les indices ne sont pas bien subtils. Enfin, mais sans me faire attendre, une manière de confirmation de ce diagnostic, émaillée de modalisateurs (« peut-être », « un certain air de se moquer », « il devait se figurer ») et qui se conclut par un point d'exclamation : indices linguistiques communs du discours indirect libre où se mêlent inextricablement la voix (fiable) du narrateur externe et celle (sujette à caution) des personnages. Voilà le doute semé dans mon esprit : puis-je tenir pour acquis qu'il n'est « pas antipathique », cet étranger ? Est-ce que oui ou non il se « moque du monde » ? Est-ce qu'il pense effectivement que tout est à lui ? Est-il réellement riche ou veut-il en donner l'illusion ?⁸ J'attends confirmation. Suspense ? Si l'on veut. Mais tellement léger ! En tout cas j'attends confirmation d'un diagnostic à plusieurs voix : la mienne et celle des personnages qui interprètent la conduite de l'un d'entre eux.

⁸ Question que je me pose à partir du fragment de dialogue suivant (p.14) :

— Essayez de me trouver une sole bien épaisse, avec beaucoup de moules et de crevettes...

— Les soles étaient ce matin à trente francs le kilo...

— Et après ?

Après l'enterrement, les cafés se remplissent et les langues se délient : « On commença à parler... » (p.15). La famille du défunt est au centre des conversations. Odile fait jaser, qui « s'est mise en grand deuil pour venir de Cherbourg, mais qui est maquillée comme une actrice » (*id.*). Contraste de l'aînée et de sa cadette : Marie « paraît à peine quinze ans dans son petit tailleur noir qu'elle a fait faire deux ans plus tôt pour la mort de sa mère » (*id.*). Mais quel âge a Marie, en fait ?

Ellipse. Au domicile de la famille, où sont reçus des parents du défunt. Une tante « remarque » qu'« on n'a pas vu pleurer Marie de toute la matinée » alors que sa sœur, deux fois, « a éclaté en sanglots » (p.17). J'apprends ce qui a frappé la tante. J'hésite : Marie est-elle insensible ou pudique ? A-t-elle caché sa peine ou a-t-elle déjà tant versé de larmes qu'il ne lui en vient plus ? Marie « se contente de se moucher, avec son air de ne regarder personne, d'avoir toujours les yeux dans le vague et de baisser les paupières dès qu'on l'observe » (*id.*). Indifférente, Marie ? Rêveuse ? Timide ? Je m'interroge : c'est son « air », mais si ce n'était qu'une apparence ? Au demeurant, « elle a fait ce qu'elle devait faire » (*id.*) pour recevoir convenablement les lointains parents du défunt. Courageuse, responsable, Marie ? Des quelques choses que je sais d'elle, la plupart indirectement, je ne puis encore rien conclure avec assurance.

Discussion entre les membres de la famille du défunt pour la prise en charge de ses enfants. Marie « mange debout, comme elle a vu manger sa mère, comme doivent manger les femmes qui ont tout le monde à servir » et « personne ne peut dire ce qu'elle pense » (p.19). Je ne puis moi-même rien deviner. D'autant moins que je ne sais à qui imputer le jugement de convenance que je viens de lire (« comme *doivent* manger les femmes... ») : au narrateur ? Aux personnages invités au repas funéraire ? Soumise, Marie ? Conventiennelle ?

Un des convives interpelle la jeune fille : « Quant à toi, la Sournoise, tu ferais mieux de te placer en ville, chez des gens sérieux... » (pp.19-20). Et le narrateur d'intervenir immédiatement après pour fournir les premières informations que je puis tenir hors de doute : « Il y avait longtemps qu'on l'appelait la Sournoise, mais cela lui était indifférent. Elle n'avait pas peur de ses oncles, ni de sa tante Mathilde qui était pourtant la sœur de sa mère » (p.20).

« Sournois : qui dissimule ses sentiments réels, le plus souvent avec une intention malveillante »⁹. Marie est-elle une dissimulatrice malveillante ? Rien n'est moins sûr. Mais elle passe pour telle depuis longtemps : ça, c'est certain. Ce qui l'est tout autant, c'est que peu lui chaut de passer pour sournoise, et qu'elle ne craint personne. Les traits du personnage éponyme prennent de la netteté : à cette sorte de réticence consistant à ne livrer au lecteur que les perceptions des personnages, succèdent, dans le discours du narrateur, des assertions fiables.

⁹ Rey, A. (dir). (2005). *Dictionnaire culturel en langue française*. Real-Z, p.939.

La suite du dialogue entre Marie et sa parentèle me révèle une Marie volontaire, énergique, dont le portrait se précise et contraste de plus en plus avec celui de sa sœur Odile, qui « dolente » (p.20), écoute sans broncher les allusions désobligeantes faites à la vie qu'elle mène. Marie est bien décidée à rester à Port. Marie n'a attendu personne pour prendre son avenir en mains : elle s'est déjà assurée une place de serveuse au *Café de la Marine*.

Retour dans ce café, où l'étranger, que nomme le narrateur, continue à se comporter avec le même sans-gêne. Sans rien qui puisse me le laisser prévoir, il interroge le propriétaire sur l'avenir de Marie, apprend son projet et manifeste son intention de la prendre à son service, révélant dans la foulée qui il est : « — Vous ne connaissez pas le *Café Chatelard*, sur le quai, à Cherbourg ? (...) C'est moi. » (p.22).

Je me demande pourquoi l'amant d'Odile s'intéresse à Marie. Une explication ne tarde pas à venir. Elle est fournie au patron du *Café de la Marine* par Chatelard lui-même, ce qui la rend peu fiable, mais, par ailleurs, elle s'assortit d'une manière d'excuse, de suspensions du propos et d'une demande de confirmation : légers indices de la gêne qu'éprouve le locuteur, ce qui tend, au contraire, à la crédibiliser : « Je ne la connais pas... Je l'ai vue juste passer tout à l'heure avec le cortège... Elle ne ressemble pas à sa sœur, hein ! » (p.23).

Et le narrateur d'insister sur cette dissemblance dans deux portraits des orphelines dont le physique et le comportement sont contrastés. Ma curiosité est éveillée : pourquoi Chatelard, qui a pris pour maîtresse une Odile « boulotte à chair rose et tendre, à la peau fine, aux grands yeux d'enfant, à l'air soumis, docile » (*id.*), a-t-il remarqué cette Marie « à peine formée, [à] la poitrine presque plate, [aux] hanches longues, [au] ventre bombé, [aux] cheveux toujours mal peignés et raides, [qui] ne s'occupe pas des gens et encore moins de leur faire plaisir, [qui] les regarde en dessous » en pensant « sûrement quelque chose » qu'elle garde « pour elle » (*id.*) ?

Le motif de la pitié est immédiatement écarté : au patron du *Café de la Marine* qui tente de sensibiliser Chatelard aux malheurs des parents de Marie, celui-ci ne répond pas : « il n'est pas là pour s'attendrir » (*id.*) et il accorde son attention à ce qui l'environne. « Comme il ne peut rien voir sans s'en occuper » (p.24), il questionne son interlocuteur sur un chalutier, la *Jeanne*, dont la vente publique est annoncée pour l'après-midi.

Sans crier gare, le narrateur me déplace : me revoilà dans la maison du défunt, où Odile tente de persuader Marie de la rejoindre à Cherbourg : « Je parlerai à Chatelard et

je suis sûre que... » (p.25). Simenon, comme souvent, laisse le discours direct en suspens lorsqu'une bribe suffit pour donner à comprendre ce qui doit l'être. Et ce qui doit l'être, en l'occurrence, c'est qu'Odile n'a pas *déjà* suggéré à Chatelard de prendre Marie à son service. Ma curiosité s'en trouve renforcée : pourquoi l'amant d'Odile veut-il engager cette Marie... qui n'a rien d'engageant ?

Nouveau déplacement. Il succède très rapidement au premier et me confirme dans l'idée que le furtif propos d'Odile renforçait la tension narrative : il importait que le lecteur sache qu'Odile n'avait pas demandé à son amant d'engager sa sœur. Je suis revenu sur le port où est mis en vente le bateau d'un marin malchanceux incapable d'honorer ses créanciers. Peu d'amateurs. La mise à prix baisse. Une main se lève : c'est celle de Chatelard. Pourquoi se porte-t-il acquéreur de la *Jeanne* ? Il n'en dira rien ; le narrateur non plus. Je suis curieux de le savoir, mais aussitôt distrait par une scène dont la valeur indicielle me paraît éminente.

Odile, descendue sur le quai, tente d'interpeller son amant qui inspecte le bateau : « Pssttt ! (...) Je suis ici (...) ». « Eh bien ! restes-y ! lance Chatelard en lui tournant le dos et en continuant sa conversation » (p.31). Je me dis qu'entre les amants, ce n'est pas l'amour fou... et je m'étonne (un peu) moins de l'intérêt du bistrotier de Cherbourg pour Marie qui est tout le contraire de sa sœur : lassé d'une docile boulotte à la chair rose, Chatelard ? Mais Marie a si peu pour plaire...

Dernier va-et-vient entre la demeure de Marie et le port. Les oncles et tantes sont partis avec les jeunes enfants, dans l'indifférence quasi générale : « ce sont des étrangers, des gens de la campagne » (p.33) ; Marie s'étonne de recevoir l'argent collecté pour elle et son étonnement me paraît révélateur d'une sorte d'insensibilité. Quant à Chatelard, « il est content », comme à l'accoutumée « puisque tout lui réussit » (p.34). À un marin qui lui suggère d'engager comme capitaine l'infortuné Viau qui a dû mettre son chalutier en vente, il déclare avoir « horreur des gens qui n'ont pas de chance » et il confie que s'il a « acheté la *Jeanne*, c'est qu'[il] a [son] idée ». Je me dis que Chatelard n'est décidément pas un cœur tendre et je me demande quelle peut-être cette « idée » qui a motivé son achat du bateau.

Le chapitre se clôt sur un dialogue entre Odile et son amant, sur le point de repartir à Cherbourg. Simenon y met en gerbe tout ce qui me donne envie de connaître la suite. Chatelard questionne sa maîtresse sur le devenir de Marie — alors qu'il sait que cette dernière est engagée au *Café de la Marine* — et il reproche à Odile de s'y être mal prise « comme toujours » (p.35) pour persuader sa sœur de les accompagner — alors qu'il ne lui a pas demandé de le faire : odieux besoin de la rendre responsable de ce qui le contrarie ; preuve supplémentaire de son manque d'affection pour elle. Le narrateur rappelle (et j'estime

devoir tenir cela pour important) que Chatelard « n'a guère vu la Marie. Juste un visage, une silhouette, en tête du cortège » (*id.*), ce qui ne l'empêche pas de manifester une curiosité plutôt surprenante : pleure-t-elle, Marie ? Que fait-elle ? Aussi délicat avec sa maîtresse que précédemment, Chatelard lui assène : « Tu sais, le deuil ne te va pas... », avec « l'air de penser à autre chose » (p.36).

Ce qui lie la gerbe de mes facteurs d'intérêt c'est, momentanément, le personnage du bistrotier de Cherbourg. Il est bien plus question de lui que de tous les autres, encore que le narrateur n'assure pas grand-chose qui le concerne. Une partie des informations dont je dispose correspond, en effet, à ce que perçoivent et pensent les habitants de Port-en-Bessin ; une autre partie résulte de mon interprétation de comportements que je crédite d'une valeur indicelle.

Chatelard ne me semble pas affectivement attaché à Odile, mais, en dépit du contraste entre les deux sœurs, je ne vois pas là une explication *suffisante* de son intérêt pour Marie. En effet, il n'a fait qu'entrevoir cette dernière, il ne peut pas savoir à quel point elle diffère de sa maîtresse. Par ailleurs, son insensibilité au malheur d'autrui m'empêche de trouver une raison plausible dans un sentiment de sympathie pour l'orpheline. Dois-je alors diagnostiquer un « coup de foudre » unilatéral pour une gamine au physique ingrat ? Dois-je pronostiquer qu'Odile sera bientôt « larguée » au profit de Marie ? Mais celle-ci n'a pas prêté la moindre attention à l'amant de sa sœur et elle a la ferme intention de demeurer à Port-en-Bessin...

Et puis, il y a ce bateau inopinément acheté, mais dont l'acquisition, génératrice de contentement, est motivée par une idée à la fois secrète et fermement revendiquée : « j'ai mon idée. J'ai bien le droit d'avoir mon idée, pas vrai ? » (p.35). Qu'est-ce qu'un cafetier, dont l'établissement jouit d'un certain renom, peut bien faire d'un chalutier ?

Chapitre 2

Le dialogue initial, entrecoupé de rétrospections et de descriptions, me déplace en imagination dans l'espace et le temps. Cherbourg, quelques jours ou quelques semaines plus tard, en début de matinée, dans l'appartement à l'étage du *Café Chatelard*. Le propriétaire se rase ; Odile, qui paresse au lit, l'interroge : « Tu vas à Port ? (...) Tu ne m'emmènes pas encore cette fois ? (...) Tu n'as pas pu décider ma sœur ? » (p.37) Pas de réponse, sinon « un grognement ».

Brève analepse assumée par le narrateur : j'apprends qu'Odile « est devenue la maîtresse de Chatelard comme elle serait devenue la maîtresse de n'importe qui » (p.38) pour n'avoir plus à se lever tôt dans le froid.

Reprise du dialogue : journallement, Chatelard se rend à Port-en-Bessin. Seul. En prétextant qu'Odile tarderait à s'apprêter. Rien n'indique que celle-ci est affectée par les absences de son amant. Non seulement il n'est guère attaché à elle, comme le premier chapitre me l'a donné à comprendre, mais elle ne tient pas beaucoup à lui. Beaucoup moins qu'à l'existence confortable qu'il lui assure.

Description de l'appartement. Simenon, je le sais, n'élimine pas systématiquement les détails ne servant qu'à donner l'illusion du réel, mais il privilégie ceux qui ont une valeur d'indices : « L'appartement était vieux et paysan, sans confort, sans même une vraie baignoire, alors qu'au rez-de-chaussée le café était un des plus modernes de Cherbourg » (p.39). C'est Chatelard qui a modernisé. C'est lui qui a aménagé une salle de cinéma à côté du débit de boissons. Mais, foncièrement, il est resté « peuple » (p.40) et s'il a pris pour maîtresse une Odile « encore plus peuple que lui », c'est pour afficher crânement ses propres origines.

Le lecteur familier de Simenon que je suis réagit ici à une sorte de rappel. Rappel d'une situation récurrente : le protagoniste (jusqu'à présent c'est Chatelard, nul doute là-dessus !) s'est élevé sur l'échelle sociale, mais il n'a pas oublié le barreau d'où il est parti. Sur celui où il a grimpé, il n'a pas trouvé son assise et il a suffi, il suffit ou il suffira de peu de chose pour qu'il perde l'équilibre. J'interprète alors rétrospectivement, avec le plaisir d'utiliser une clé qui joue bien dans la serrure, le comportement sans façon de Chatelard au *Café de la Marine*, et la désapprobation suscitée par cet étranger, « peut-être pas antipathique » (p.14) au demeurant : il se sent chez lui dans ce modeste bistrot, il joue à se persuader qu'il est réellement chez lui, il en fait trop et perd de vue qu'il est un inconnu. Ambivalence de son sans-gêne : c'est celui d'un intrus qui, (re)trouvant sa place, aspire à être reconnu comme un familier des lieux et, *en même temps*, c'est celui d'un parvenu habitué aux coudées franches.

Poursuite du dialogue, ou, plus exactement, du questionnement paresseux d'Odile : « Ça s'arrange la Jeanne ? » Qu'est-ce qui devrait s'arranger ? Qu'est-ce qui est dérangé ? Ma curiosité n'est pas satisfaite, car Chatelard ne se donne toujours pas la peine de répondre.

Nouvelle rétrospection prise en charge par le narrateur, grâce à quoi je sais désormais qu'Odile et son amant sont ensemble depuis six mois et qu'elle n'est rien de plus pour lui qu'une « brave bête » (p.40), dont il attend une docilité d'animal domestique.

Chatelard, qui se refuse d'ordinaire à toute conversation avec sa maitresse prend « pourtant » (p.40) l'initiative d'une question : il veut connaître l'âge de Marie. Il apprend qu'elle a dix-sept ans et demi. Je l'apprends avec lui, mais je me demande pourquoi il voulait cette information. Odile ne relayant pas ma demande, je reste dans l'ignorance. Ce qu'elle voudrait comprendre, Odile, c'est pourquoi Marie refuse de venir à Cherbourg. « Est-ce que je sais moi ? », lui répond Chatelard. Je n'en saurai donc pas davantage pour l'instant, mais ma curiosité vient d'être titillée plusieurs fois de suite. Simenon joue de la réticence sur deux niveaux d'énonciation : celui du narrateur extérieur à la diégèse et celui des personnages dans le monde de l'histoire ; le narrateur donne à connaître des actions sous-déterminées dont il revient au lecteur de déceler les raisons et les buts ; les personnages s'entre-questionnent ou s'interrogent *in petto*, mais leurs questions demeurent sans réponse.

Départ du protagoniste pour Port-en-Bessin, qu'il « appelle simplement Port, à la façon des gens du pays » (p.42). Son voyage en auto, son séjour quotidien étant en train de devenir des « rites » (*id.*), Chatelard a rapidement acquis des connaissances indispensables aux autochtones : il sait « l'heure des marées » (*id.*). En familier de l'univers fictionnel de Simenon, je fais l'hypothèse d'une conversion en cours, d'un retour à la case départ, d'un retour... au port, doublement motivé : par la nostalgie des origines populaires et par l'attrance qu'exerce une Marie obstinée à rester là où elle est née.

De fait, Chatelard est attiré par Marie. Irrésistiblement attiré : il « ne peut s'empêcher » (p.43), sitôt franchi le seuil du *Café de la Marine*, de s'enquérir de sa présence. Comme d'habitude, « elle fait les chambres » (*id.*) ; comme d'habitude, Chatelard prétexte, pour la rejoindre, le besoin de passer au lavabo ; comme d'habitude, il tente d'entrer en conversation ; comme d'habitude elle le rabroue. Et le narrateur d'insister lourdement (Simenon n'est pas *toujours* subtil) sur l'arrosage de l'arroseur : « La Marie était avec lui comme il était avec Odile, c'est-à-dire que la plupart du temps elle ne se donnait pas la peine de répondre. » (p.44)

Le récit itératif des rencontres quotidiennes entre Chatelard tentant d'apprivoiser Marie et la jeune fille qui l'éconduit contient une information fiable (parce que donnée par le narrateur) à l'appui de mon hypothèse d'un protagoniste en déséquilibre sur le barreau de l'échelle sociale où il s'est hissé. Chatelard tire la langue à la gamine qui lui manifeste son agacement. « Malgré ses trente-cinq ans, il ne s'est jamais habitué tout à fait à être une grande personne » (p.45) : le succès de son commerce ne l'a pas stabilisé dans le rôle du chef d'entreprise soucieux du quant-à-soi et du qu'en-dira-t-on.

Au demeurant, il sait que l'une des conditions de la réussite, lorsque, comme lui, on vient d'en bas, est de surveiller de près les gens que l'on emploie et de leur donner soi-même l'exemple du travail : dans la suite du récit itératif — je suis passé du *Café de la Marine* au chantier de réfection de *La Jeanne* —, Chatelard renonce aux enfantillages et « aime commander » (p.45) les charpentiers, les mécaniciens et, particulièrement, le capitaine qu'il a engagé pour surveiller les travaux. Une autre information, moins sûre que la précédente (parce que donnée par le personnage principal), me paraît de nature à étayer l'anticipation d'un retour de ce dernier à la case départ : « Quand j'étais à bord du *Marie-Jésus...* » (*id.*), grommelle Chatelard en montrant à ses ouvriers comment ils doivent s'y prendre. Le bistrotier a (ou aurait) donc été marin et il songe (ou songerait) à le redevenir. L'acquisition de *La Jeanne* trouve peut-être une explication...

Poursuite du récit itératif. Me voilà revenu au *Café de la Marine*, pour l'apéritif. La clientèle est hostile à l'étranger qui n'a pas engagé Viau, l'ex-capitaine du chalutier en réfection. Chatelard fait mine d'ignorer la rancœur des marins et s'en « amuse » (p.47). D'autant plus qu'il a constaté que son affectation d'ignorance décontenânçait l'assemblée et que cela faisait sourire Marie. Le détail éveille ma curiosité : Marie est une indigène, elle entend le rester et, néanmoins, elle sourit de voir les gens de Port déconcertés par le comportement de Chatelard. Je me dis qu'être de quelque part et vouloir le rester n'implique pas de se sentir proche de tous ceux qui vivent à l'ombre du même clocher que soi. Et je pronostique un rapprochement entre la jeune serveuse qui ne veut pas quitter Port et le cafetier de Cherbourg qui pourrait bien vouloir redevenir marin.

Mais ce n'est assurément pas pour tout de suite : la fin du récit itératif consolide les obstacles au rapprochement. Chatelard ne parvient pas à comprendre « pourquoi il revient tourner autour [de ce] bout de fille de rien du tout, comme il peut s'en payer à la douzaine » (p.48) et Marie se montre agacée par les efforts qu'il déploie pour attirer son attention.

Il est fréquent que Simenon émaille un récit itératif de courts fragments de scènes et/ou de sommaires au moyen desquels il rend saillantes certaines informations. Mon attention est attirée par ces quelques phrases :

Une fois, elle avait dit :

— C'est assez d'une dans la famille !

Et il n'avait rien trouvé à répondre. Et, le soir, il avait été aussi désagréable que possible avec Odile, au point qu'il l'avait fait pleurer, ce qui n'était pas facile. (p.49)

Chatelard se garde bien de faire à Marie des avances explicites qui pourraient la blesser. Il plaisante maladroitement, il passe des gamineries au paternalisme, il lui propose de meilleures conditions de travail, il s'incline devant son obstination de demeurer à Port, il lui lance des regards pitoyables. Cela n'empêche pas la jeune fille de lui attribuer sans ménagement une intention qu'il n'a pas ou, tout au moins, dont il se défend. Chatelard en est blessé et sa blessure est d'autant plus douloureuse qu'il s'est effectivement conduit avec Odile comme un goujat fortuné. Mais l'homme n'est pas enclin à l'autocritique et c'est sa maîtresse qui fait les frais de son propre malaise. J'en retiens surtout que son attitude pour Marie, inexplicable à ses yeux, trouve, aux miens, une ébauche d'explication : à la nostalgie du métier de marin ferait pendant la résurgence d'un idéal de vie de couple, ruiné par les relations tarifées et les liaisons pour la frime...

Un autre fragment de scène me paraît révélateur des sentiments de Chatelard. Il questionne Marie :

- Vous avez un amoureux ?
- Pourquoi pas ?
- Un petit gars d'ici ?
- Ils valent les gens de Cherbourg. (*id.*)

Chatelard reste sur sa faim. Moi aussi. Ma curiosité, comme la sienne, est éveillée : serait-ce à cause d'un amour secret que Marie ne veut pas quitter Port-en-Bessin et qu'elle rebute son soupirant, allant jusqu'à le maltraiter ? Elle a laissé planer le doute ; Chatelard voudrait une certitude, mais il craint de perdre la face : « Il aurait voulu demander à quelqu'un si la Marie avait un amoureux, mais il n'osait pas » (p.51). Et puisqu'il n'ose pas, je n'en sais pas plus que lui.

En revanche, j'apprends, par le narrateur, que Chatelard a bel et bien « débuté comme pêcheur », mais qu'« à cause du calcul, il n'a jamais pu passer son examen de patron » (p.51). Rétrospectivement, je comprends pourquoi il a engagé un capitaine et je pense deviner la raison profonde pour laquelle il a préféré au malchanceux ex-patron de la *Jeanne* un Cherbourgeois falot, Dorchain, « qu'il appelle l'instituteur » (p.45). C'est probablement manière de garder la main, de ne pas se la laisser forcer, de compenser, en s'affirmant comme propriétaire, l'humiliation de n'avoir pu obtenir son brevet de commandement.

Le récit itératif s'achève par l'évocation furtive d'une échappatoire : « Il y avait des moments où il avait envie de tout changer, de conduire la *Jeanne* à Cherbourg, pour en être quitte avec Port-en-Bessin et avec cette Marie du diable » (p.52). « Des moments », mais ça passe, et bien que « l'instituteur » tente de décider Chatelard en prétextant que le poisson se vend mieux à la ville, il choisit de s'incruster : « à cause de la Marie » (*id.*).

La seconde partie du chapitre commence par le récit d'un incident, annoncé par le narrateur comme lourd de conséquences que le protagoniste ne pouvait imaginer : à cause d'une réparation, Chatelard s'attarde à Port et, exceptionnellement, dine au *Café de la Marine*. Quoi de plus anodin ? J'attends les conséquences. Elles tardent à venir, mais j'apprends d'emblée qu'elles concernent « l'existence d'un certain Marcel Viau (...), le fils (...) de l'ex-proprétaire de la *Jeanne*. » (p.53). Simenon, ici, joue du suspense : il entame un autre récit itératif, centré sur le personnage nouveau venu, un gamin de dix-sept ans, employé à Bayeux dans un bureau d'architecte et fréquentant, le soir, un cours de dessin industriel, à l'instigation de son père soucieux de faire de lui un col-blanc.

La narration de l'accablant quotidien du jeune Marcel est émaillée de touches qui composent un portrait physique, psychologique et sociologique de l'adolescent, un portrait qui m'en rappelle bien d'autres : le monde fictionnel de Simenon abonde de ces jeunes gens mal lotis par le sort qui, sans que nul ne s'en doute, se préparent à dévier ou, faute de pouvoir même imaginer quelque forme de « déviance » (Dubois, 1971), n'ont « pour le monde entier que des pensées haineuses » (p.57).

Affligé d'une tête trop grosse et d'une chevelure hirsute, traité de « dégénéré » (p.56) par son employeur, promis à un « avenir misérable » (*id.*) par son professeur de dessin, orphelin de mère, frère d'une « sourde-muette qui sourit toujours d'un sourire idiot » (p.58), fils d'un père aigri par ses déboires, alcoolique et autoritaire, qui « prétend lui défendre de sortir le soir » (*id.*), Marcel Viau s'estime « plus malheureux que n'importe qui au monde » (p.61) parce qu'à son lot d'infortune s'ajoute la présence de Chatelard à Port. Et depuis que Chatelard rôde, Marie ne vient plus rejoindre Marcel, en cachette, sur le quai, pour quelques instants de conversation à quoi se résume tout son bonheur de vivre. L'adolescent n'ose pas menacer son rival, ou seulement lui dire son amour pour Marie, il « rumine des pensées amères et des pensées atroces, des projets terribles qu'il ne peut dire à personne comme celui de se jeter à l'eau ou d'aller sans bruit attendre la Marie dans sa chambre » (p.59).

Fin du récit itératif. Mais non fin du suspense, tant s'en faut ! Marcel va-t-il réaliser l'un de ses « projets » ? L'effet du suspense, dans mon esprit, est d'autant plus puissant que ma curiosité a été éveillée : Marcel aime Marie, le narrateur l'assure, mais Marie aime-t-elle Marcel, elle qui « invariablement » (p.60) arrive en retard à leurs rendez-vous secrets ?

Simenon conjugue ici trois facteurs de la tension narrative. En racontant le quotidien sinistre du jeune homme, il m'a rappelé bien des situations analogues à l'issue funeste ; je pronostique donc que Marcel va déraiper. En évoquant les « projets » de l'amoureux transi, le romancier a orienté ce pronostic : suicide ou coup d'audace ? En jouant de la réticence à propos des sentiments de Marie à l'égard du jeune Viau, il ne m'engage pas à anticiper en choisissant une branche de l'alternative plutôt que l'autre.

C'est le soir où, par exception, l'importun Cherbourgeois s'est attardé à Port et prend son repas du soir au *Café de la Marine*. Marcel a repéré sa voiture : « Cet homme va-t-il prendre l'habitude de dîner à Port et peut-être d'y coucher ? » (p.60) Torture pour l'adolescent : les rideaux du café sont tirés ; l'interdit paternel le taraude ; le froid le glace. Il ose entrer. Il découvre Marie « en conversation avec Chatelard » et a « l'impression qu'elle rit » (p.61). Il l'interpelle. Avant que, surprise par sa présence, elle ne lui réponde, il est interpellé lui-même par son père aviné, qui lui intime l'ordre de rentrer à la maison. Affrontement. Verbal d'abord, physique ensuite. Marcel n'est pas de taille, il valse sur le trottoir. La porte du café se referme ; le chapitre se clôt et je suis impatient de la suite.

Chapitre 3

Même endroit, immédiatement après. Même focalisation sur et par le personnage de Marcel, « humilié par son père, jeté dehors, meurtri dans son orgueil et dans sa chair » (p.65).

Sachant que dans le monde fictionnel de Simenon l'humiliation est un déclencheur d'action forcenée, je serais enclin à pronostiquer une entreprise malheureuse, n'étaient la faiblesse et la pusillanimité dont l'adolescent a fait preuve auparavant. De fait, au lieu de passer à l'acte, il se morfond dans la pensée que Marie « n'osera pas » (p.65) sortir pour le rejoindre. Dans l'esprit de Marcel comme dans celui de Chatelard (*cf. supra*, p.49), c'est la même propension malsaine à s'en prendre à quelque proche innocent quand on est mécontent de soi-même ou en butte aux vexations d'autrui. C'est avec la peur au ventre que le jeune homme a franchi la porte du *Café de la Marine*, c'est avec la rage au cœur qu'il en a été éjecté par son père ; maintenant, « il faut bien qu'à son tour il fasse peur à quelqu'un, à la Marie, qui sait qu'il l'attend dehors et qui n'ose pas venir » (p.66), parce qu'elle aurait honte, devant Chatelard, de s'afficher avec quelqu'un comme lui.

Elle vient toutefois et s'ensuit une scène relativement longue où, au fil du dialogue, il apparaît que Marie n'est pas profondément attachée à Marcel. À ses yeux, ce dernier n'est qu'un « gamin » (p.68) et les quelques baisers échangés dans le noir, les quelques mots

tendres dits à la légère ne comptent pas, ne l'engagent pas. Serait-ce parce qu'elle pense avoir trouvé un meilleur parti ? Marcel veut savoir : « Tu en aimes un autre, n'est-ce pas ? Tu aimes cet homme... (...) Avoue que tu l'aimes... » (p.69). Marie n'avoue rien : « Je te dis que t'es bête » (*id.*) Dérobade. Comme précédemment avec Chatelard. Réticence dans la sphère énonciative des personnages. Et pas de commentaire du narrateur. J'ai appris que Marie n'était pas amoureuse de Marcel, mais je ne puis pronostiquer quoi que ce soit relativement à son avenir sentimental. Je ne puis même pas dire si elle est capable d'élan sentimental.

En revanche, je prévois l'imminence d'un éclat commis par Marcel. Il s'excite : « Je ne sais pas de quoi je suis capable... Il faut que tu viennes avec moi... Nous partirons tous les deux... » (p.70) Marie reste de glace, elle le dévisage : « Tu es complètement maboul, oui ? » (*id.*) et, sourde à ses dernières suppliques, elle regagne le *Café de la Marine*, sur le seuil duquel Chatelard a surpris son entrevue avec le jeune Viau.

La deuxième partie du chapitre, comme la première, consiste, pour l'essentiel, en une scène, au sens narratologique du terme, et, comme la première, elle donne à connaître une altercation. Marie, prise à partie par Marcel sur le quai, l'est à présent par Chatelard, à l'intérieur du café : lui aussi veut des éclaircissements sur ses attaches affectives. Mais, au contraire de Marcel, il ne peut se laisser aller à la véhémence : « Il a trente-cinq ans. C'est un homme » (p.74), un homme qui exhibe les attributs de sa réussite sociale, un homme qui éprouve un sentiment de supériorité l'inclinant à la crânerie. « Et il est là, un peu trop rouge, à ne savoir comment faire pour la questionner sur un gamin » (*id.*). D'autant plus embarrassé qu'il n'est pas en tête-à-tête avec Marie : il y a les pêcheurs, il y a Dorchain, « l'instituteur », il y a Viau père. Chatelard fait donc chou blanc et il quitte Port de fort méchante humeur, en manifestant l'incertitude de son retour : « À demain !... Ou à un autre jour... Je ne sais pas encore quand je viendrai... » (p.76).

Ellipse. Occasion, pour moi, de faire le point. Trois personnages me paraissent susceptibles de provoquer les péripéties de l'intrigue : Chatelard, Marcel et Marie. Le premier n'a plus cette part de mystère qui a d'emblée suscité ma curiosité ; le deuxième est entré tout de suite en scène sous les feux d'interprétations rôdées depuis longtemps ; quant à la troisième, jusqu'à présent objet insaisissable de deux quêtes incompatibles, elle n'est sortie de l'ombre que pour affirmer sa volonté de prendre son avenir en mains.

Mais ce n'est pas peu de chose que cette volonté-là. À mes yeux tout au moins, c'est assez pour subodorer que Marie — personnage éponyme, quand même ! — pourrait changer de case dans le jeu des actants et devenir sujet à son tour. Mais que chercherait-elle alors à obtenir ? Et poussée par quoi ? Et au bénéfice de qui, sinon au sien ? Qu'est-ce

qui ou qui ferait obstacle à son entreprise ? Qu'est-ce qui ou qui la favoriserait ? Je m'aperçois que Marie m'intéresse au premier chef. « Désir (de savoir) triangulaire » ?

La troisième partie du chapitre commence d'une manière surprenante. Le narrateur annonce une reconstitution, par les gens de Port, des faits survenus après le départ de Chatelard : « On ne connut l'affaire que par bribes. Ceux-ci apportaient un détail, ceux-là en connaissaient un autre et tout cela mis bout à bout ne faisait quand même qu'une histoire pleine de trous » (pp.77-78), qui laisse « l'impression que laissent toutes les choses violentes et imprévues, une impression d'autant plus pénible qu'on ne comprend pas et que le seul coupable, en somme est la fatalité » (p.78). Une telle annonce est bien de nature à provoquer un effet de suspense (Que va-t-il se passer de violent et d'imprévu ?) et à susciter anticipativement la curiosité pour des faits qualifiés d'incompréhensibles.

En fait, Simenon renonce assez rapidement à une relation rétrospective et fragmentée des événements prise en charge par la *vox populi*. S'il opte d'abord pour une sorte de focalisation interne en informant le lecteur de ce que les clients du *Café de la Marine* disent et pensent de Chatelard et de Viau, il ne tarde pas à abandonner ce point de vue au profit d'une focalisation zéro allant de pair avec l'omniscience du narrateur.

Je mets alors mes pas dans ceux de Viau. Il regagne son domicile, découvre Marcel étendu de tout son long dans la cuisine et le croit mort. Mais le gamin est bien vivant. Récit de pensée : Marcel rumine son infortune, il est bien « le plus déshérité des hommes. Il n'est pas beau, ni fort comme un Chatelard (...) Sa mère est morte ! Sa sœur est idiote ! Son père ne l'aime pas... » (p.81) Son père qui vient de l'humilier publiquement. Son père qui lui ordonne à présent d'aller se coucher. Marcel refuse. Nouvelle dispute. Segmentation du chapitre.

Retour à la focalisation par le collectif des gens de Port et adoption du mode de narration par bribes, empreint d'incertitude, précédemment annoncé : « On avait entendu (...), on ne savait pas au juste (...). Les uns dirent... (...) Les autres prétendirent (...). On se demandait si (...) On aurait dit que (...) » (pp.84-85).

Parfois une voix singulière émerge de la rumeur publique, d'où sourd l'inquiétude pour Marcel. On l'a vu quitter le village et on a « peur de [le] retrouver sur la vase du bassin » (p.89). Cette fin tragique est une de celles que je puis, moi aussi, envisager : je me souviens de la menace de suicide proférée par l'adolescent et ce souvenir récent éveille dans ma mémoire ceux, plus lointains, d'autres romans de Simenon où un jeune homme humilié, esseulé, désespéré se donne la mort.

Marie, qui a repris son service au *Café de la Marine*, entend les bruits qui courent à propos de Marcel, mais elle ne laisse rien paraître : « On ne pouvait pas savoir ce qu'elle pensait. On ne l'avait jamais su et c'était bien pour ça que chez elle on l'appelait la Sournoise. » (*id.*) Même devant Viau qui s'accoude au comptoir et semble quémander « un peu de sympathie » (p.90), elle reste de marbre.

C'est alors qu'arrive Chatelard, plus matinal que d'habitude et je me dis qu'il doit être bien entiché de Marie, pour revenir si vite à Port, après ce qui s'est passé la veille au soir. Mais pas de surprise : impression que Simenon enfonce un clou.

Chapitre 4

Un tout petit peu plus tard dans la matinée. Je suis toujours à Port, qui bruit de la disparition de Marcel : « Nul n'est responsable, bien sûr ! On n'a rien fait de mal ! N'empêche qu'il s'agit d'un enfant et que les grandes personnes, confusément, ont comme des remords » (p.93). L'inquiétude du village transpire, mais je ne la ressens pas comme si c'était celle d'un personnage singulier auquel j'aurais pu m'attacher en raison de ses valeurs ou de ses qualités, voire en raison de défauts ou de faiblesses pour quoi j'ai de l'indulgence — sinon du gout.

En tel chemin de réflexion, je m'avise de n'avoir encore jusqu'ici trouvé aucun personnage attachant pour de telles raisons : Chatelard a plutôt été — et Marie reste — un sujet de curiosité ; Marcel, d'emblée coulé dans le moule de l'adolescent en mal de reconnaissance, n'a pas suscité le même genre d'émotion dans mon esprit, et la pitié que pourrait m'inspirer sa situation malheureuse est étouffée par le pressentiment d'avoir affaire à un comparse. Pour moi, c'est le croisement des trajectoires sociales et psycho-affectives de Chatelard et de Marie qui constitue le nœud de l'intrigue : je lis de mieux en mieux la première de ces trajectoires ; la seconde demeure illisible à mes yeux, et je pense que le personnage de Marcel ne sert qu'à renforcer la lisibilité de l'une et l'illisibilité de l'autre.

Chatelard est sur les nerfs. Il menace Marie : « Tu vas voir que ce n'est pas fini !... Tu ne me connais pas encore, ma petite !... Tu as cru que tu pourrais jouer avec moi... Attends seulement que je te montre comme je suis... » (p.97) Elle ne lui rit pas au nez, mais elle rit. En se regardant dans une glace, « contente d'elle » (*id.*). Content de quoi, au juste ? Nul mot sur le motif de ce contentement. La réticence est au rendez-vous et tenter un diagnostic, c'est me perdre en conjectures.

Après avoir travaillé toute la journée à la réfection de la *Jeanne*, et copieusement houspillé ses ouvriers, Chatelard rentre à Cherbourg malgré le brouillard qui tombe. Une balle frappe son pare-brise. Il bondit hors de la voiture et terrasse le tireur avec la violence que lui inspirent la hargne accumulée et le sentiment d'avoir été spolié de « sa dignité d'homme » (p.100) par une péronnelle dont il s'est stupidement entiché. Il découvre que son agresseur est Marcel. Le gamin est en piteux état. Il le transporte sans ménagement à Cherbourg, chez lui, et il ordonne grossièrement à Odile d'aller chercher un médecin qu'il connaît. Deux fractures au bras. L'intervention d'un chirurgien s'impose, mais pas question que la police s'en mêle. En attendant l'arrivée du spécialiste, Chatelard, sans le plaisir habituel qu'il éprouve à vaquer en soirée à ses affaires, examine les comptes du café et du cinéma. La pensée de Marie l'obsède. Celle aussi de son humiliation : « Il faut en finir, tenir une bonne fois la Marie entre quatre z'yeux et lui prouver qu'un Chatelard ne se laisse pas faire indéfiniment. Voilà, c'est décidé. » (p.112)

Qu'est-ce qui est décidé ? Que projette le soupirant qui s'estime trahi, qui a honte de tout son manège à Port, qui bout d'un désir de vengeance ? Simenon joue ici du suspense, mais il ne me laisse pas longtemps pronostiquer des représailles violentes. La fin du chapitre, en effet, me donne à penser que Marie a fait naître — ou a réveillé — en Chatelard une sollicitude qu'il n'a guère manifestée jusqu'ici. Après avoir accepté, sur la suggestion d'Odile, d'héberger Marcel, geignant de douleur, dans l'ancienne chambre de celle-ci, il songe un instant à culbuter, en guise de « dérivatif » (p.115), une jeune employée de vestiaire peu farouche, mais il renonce vite. Et il conseille à une petite tapineuse attablée au café de ne pas perdre son temps ; elle n'aura pas de client aujourd'hui : « Viens demain vers quatre heures... Il y a un banquet de société, au premier... Après, c'est toujours bon... » (p.116). En revanche, il agresse verbalement la caissière et cela suffit à rallumer la braise de sa rancœur : « Il en finira une bonne fois avec la Marie et il sera tranquille ! » (p.117)

Je me demande à nouveau ce qu'il a en tête, si tant est qu'il rumine un projet de vengeance précis. Pourquoi diable a-t-il besoin d'une conversation en tête-à-tête ? Une bonne façon d'en finir ne serait-elle pas de ne plus retourner à Port, de ne plus s'exposer au ridicule de l'amoureux transi devant les indigènes, de faire ramener la *Jeanne* à Cherbourg, d'abandonner la Marie à l'avenir médiocre qu'elle a choisi en cherchant du travail au *Café de la Marine* et en lui préférant un Marcel Viau ? Oui, mais c'est négliger ainsi une double insatisfaction : Chatelard n'est pas heureux avec Odile ; de ça je ne doute pas, et il n'est pas impossible qu'il éprouve quelque nostalgie de son premier métier. M'avancé-je trop en imaginant le besoin d'« une vie comme neuve » où Marie, obstinée à demeurer dans son village, et la *Jeanne*, amarrée à Port, mettraient fin à cette double insatisfaction ?

Chapitre 5

Cherbourg, quelques jours plus tard, dans l'appartement de Chatelard. Scène de lever qui me rappelle la précédente (cf. chapitre 2). Évident contraste : Odile s'étonne du fait que son amant n'aïlle plus à Port. Pas d'explication (mais, cette fois, moi, j'en ai une...). Odile n'en demande pas davantage et, au vu de la tête que tire Chatelard, elle se borne à constater que « quelque chose ne va pas » (p.119). Encore un clou enfoncé : ce qui compte, pour la jeune femme, c'est bien le confort de son existence.

Mais la présence de Marcel a changé le tran-tran : Odile maternelle le blessé qui se rétablit dans son ancienne chambre de bonne. Et qui l'interroge. Non sur Marie, mais sur Chatelard. Le narrateur souligne :

— Qu'est-ce qu'il dit ?

Il ne demandait pas :

— Qu'est-ce qu'elle dit ? (p.121)

Et d'ajouter :

Marcel se comprenait. Il ne pouvait pas s'expliquer, mais il se comprenait. (*id.*)

Et un peu plus loin encore :

Elle ne comprenait pas que le gamin ne lui parlât que de Chatelard, toujours de lui, fût-ce pour poser des questions auxquelles elle n'aurait jamais pensé, comme par exemple :

—Vous dormez dans le même lit tous les deux ? (p.122)

Il est fréquent que Simenon attire ainsi l'attention sur ses réticences, fréquent qu'il lance des appels du pied au lecteur : « Allez, cherche une explication ! ». Le jeu m'est agréable à condition qu'il me faille chercher un peu. En l'occurrence, j'ai comme l'impression d'être pris pour un benêt : Marcel a renoncé à Marie et s'est toqué d'Odile. Odile qui l'entoure des soins dont, orphelin de mère, il a manqué. Odile qui vient quotidiennement, en robe de chambre, bavarder avec lui. Marie a été dure ; Odile se montre douce.

Marcel pense que Chatelard lui a ravi Marie, il songe à lui voler Odile. Mais sans s'exposer à une nouvelle humiliation ou à une nouvelle rossée. Donc, s'enquérir de ce que dit et de ce que fait son rival... Aurai-je un doute sur ce qui m'est donné à comprendre que Simenon le dissipe immédiatement : en conversation avec son protégé, Odile, sans gêne, se coupe les ongles des orteils et découvre ses cuisses. Très haut. Marcel lorgne ; elle s'en rend compte, elle ne s'en offusque pas.

Un diagnostic entraîne souvent un pronostic et je prévois de nouvelles tribulations pour l'adolescent : c'est l'étiage sentimental, certes, entre Odile et Chatelard, mais ce dernier ignore que Marie n'est pas attachée au jeune Viau et s'il héberge celui-ci jusqu'à son rétablissement, c'est moins par pitié que par souci d'éviter les ragots. Cela étant, une liaison entre Odile et Marcel pourrait être l'étincelle mettant le feu aux poudres de sa rancœur.

Segmentation du chapitre. Les jours se suivent et rien ne se passe : la *Jeanne* est prête à prendre la mer, mais Chatelard s'incruste à Cherbourg où tout le monde pâtit de sa mauvaise humeur. Ça ne peut pas durer : le narrateur annonce une fin « imprévue » (p.125). Je ne me précipite pas pour connaître l'imprévisible, j'envisage des possibilités.

Les nombreux romans de Simenon que j'ai déjà lus ne me portent pas à imaginer une issue heureuse. Quatre personnages sont en danger : compte tenu du début du chapitre, je songe d'abord à Marcel, puis à Odile, qui jusqu'ici a plutôt joué les boucs émissaires ; j'entrevois également un tête-à-tête où Marie et Chatelard en viendraient aux mains et qui tournerait mal pour la jeune fille ; je n'exclus pas enfin qu'à défaut de pouvoir concrétiser ses projets de nouvelle vie, Chatelard décide d'en finir brutalement avec celle qu'il mène. Possibilité, alors d'une sortie de scène individuelle ou collective. Je ne m'attarde pas davantage : on m'a annoncé une fin « imprévue » et je me demande si, pour cette fois, Simenon parviendra à me surprendre vraiment.

La curiosité et l'effet d'un suspense sont des affects qui *peuvent* entraîner un changement de « régie de lecture » (Gervais, 1993 : 97) : je ne lis plus selon « l'économie de progression », en consentant juste l'attention nécessaire à la poursuite de ma lecture, je lis selon « l'économie de la compréhension » et cette dernière est susceptible de provoquer de brèves syncopes ou de plus longs arrêts, comme celui que je viens de faire en envisageant des fins possibles à l'histoire dont je suis le cours.

La curiosité et, bien plus encore, l'effet d'un suspense sont aussi des affects qui, me semble-t-il, entraînent toujours, après une pause éventuelle de durée très variable, une

accélération de la cadence de lecture : j'ai hâte de savoir si mon diagnostic ou, surtout, mon pronostic seront ou non confirmés. Et le narrateur peut faire des annonces qui accroissent mon empressement de connaître la suite de l'histoire, des annonces comme celle d'une « fin imprévue » par les personnages. Je presse donc le pas.

Chatelard charge Odile de téléphoner à Marie et de la faire venir à Cherbourg en prétextant quelque besoin de la voir. J'épingle son mécontentement : de lui-même, de sa maîtresse qui s'est montrée maladroite, et de « l'effet que ça lui a produit d'entendre la voix de Marie » (p.128). J'épingle qu'ayant « tout prévu assez salement » (p.129), il n'est pas fier de lui, mais que « ça lui est égal » (*id.*). J'épingle qu'il se résigne à mettre son sinistre projet à exécution et que, comme à son habitude, il se défausse de ses responsabilités : « Tant pis ! C'est comme ça ! Si elle n'avait pas eu une attitude aussi désagréable, il s'y serait pris autrement » (p.130). J'épingle qu'à la vue de Marie, qui a accédé à la demande de sa sœur, « il oublie le vilain piège qu'il lui a préparé » (p.132). J'épingle qu'il feint l'indifférence, mais que « pour la première fois, [Marie] lui est apparue comme une jeune fille » (p.134).

La voici, Marie, en conversation avec sa sœur. Odile est prévenue qu'elle doit s'absenter. Elle obtempère. Chatelard entre dans l'appartement, ferme la porte à clé, empoche la clé et se campe devant Marie, qui ne manifeste aucune frayeur. Il s'attendait à de la surprise, à de la colère, mais rien. Il en vient à se demander si elle comprend qu'il veut la violer. Elle a parfaitement compris, mais il est le plus fort et elle se résigne. Il hésite :

— Écoute, Marie...

— Non !

— Quoi, non ?

— Je n'écoute pas... Je n'ai besoin de rien savoir... Faites ce que vous voulez, puisque je ne peux pas vous en empêcher, mais ne me donnez pas d'explications... (p.114)

Ensuite, il la vouvoie, lui dit qu'il l'aime, ose un geste de possession, comprend qu'il ne peut pas lui laisser penser que seul le désir physique a motivé tout son manège à Port, renonce, sort de l'appartement en gueulant qu'il est un idiot, monte à l'étage où il a expédié Odile auprès de Marcel... et les trouve « dans une pose tellement ridicule qu'il fallait rire (...), d'un rire gênant qui fait mal » (p.144). Sans même se fâcher, il ordonne à sa maîtresse d'aller retrouver sa sœur. Odile s'inquiète pour Marcel. Chatelard est bien loin de songer à lui faire du mal. Il s'abîme dans une pensée de dérision.

Ce n'est pas vraiment la « fin imprévue » annoncée : d'abord parce que ce n'est pas une fin, ensuite parce que la coucherie d'Odile et de Marcel était à prévoir. Ce n'est pas un dénouement surprenant, mais une péripétie quelque peu inattendue. En tout cas, accoutumé par l'auteur à des changements de situation plus âpres, je ne m'attendais pas à celui-ci entre mélodrame et vaudeville : l'amour empêche le crime et un hasard heureux donne l'occasion d'en finir avec une liaison sans amour. Au demeurant, si Odile et Marcel tirent leur épingle du jeu à bon compte, entre Chatelard et Marie, la partie n'est pas jouée : loin de là !

Chapitre 6

Même endroit, immédiatement après. Léger fléchissement de mon intérêt dans les deux premières sections du chapitre. Odile, craignant un revirement colérique de Chatelard s'empresse de quitter Cherbourg avec Marie, qui la prend sous son aile : « Ne t'en fais pas ma fille... Et la Marie disait «ma fille» avec un ton vraiment protecteur » (p.151). Odile s'installe dans la maison paternelle ; Marie la quitte pour reprendre son service au *Café de la Marine*, tarde à enfiler ses vêtements de travail, rêve dans sa mansarde. Nouvelle réticence remarquable : « Il n'était pas possible d'exprimer ce qu'elle pensait. D'ailleurs, ce n'étaient pas des pensées (...) d'abord la sensation qu'un espoir se précipitait ; puis la mélancolie, en regardant la mansarde autour d'elle, de se dire que ce n'était plus pour longtemps. » (p.153). Je n'ai, moi, aucune peine à énoncer ce que le narrateur déclare indicible : Marie a compris que Chatelard éprouvait pour elle des sentiments profonds et elle entrevoit un avenir avec lui.

Ensuite, c'est la première rupture avec sa situation socio-professionnelle : elle demande à son employeur la permission de coucher chez elle, où l'attend désormais sa sœur, comme une grande enfant qui a besoin qu'on la prenne en charge.

Odile songe à trouver un emploi à Caen. Ou à Paris, si Marie l'accompagne. Ce n'est nullement dans les intentions de sa cadette. Des intentions que « la Sournoise » révèle enfin *complètement* : « Je ne quitterai jamais Port !... Je me marierai... Et j'habiterai de l'autre côté du bassin, une maison comme les deux rouges... » (p.159). Ce ne sont pas n'importe lesquelles, ces maisons-là, ce sont celles d'un armateur et d'un médecin. Marie vise haut. Mais, à Odile qui la soupçonne d'avoir « manigancé » l'accomplissement de ses projets, elle réplique : « Je n'ai rien manigancé du tout. Je veux une maison comme celles-là... Il y en aura trois au lieu de deux, voilà tout... J'aurai des enfants et une boniche pour s'en occuper... » (p.160)

Paroles de personnage : à prendre avec des pincettes. Marie se défend-elle d'avoir manœuvré secrètement Chatelard, ou la fortune lui a-t-elle souri en rendant ce dernier amoureux ? Il m'est impossible de trancher et mon plaisir tient à cette impossibilité même. Marie a tenu la dragée haute au riche cafetier de Cherbourg : c'est indubitable, mais l'a-t-elle fait (seulement) parce que le chemin d'ascension suivi par Odile ne lui convenait pas ou (aussi) *pour* dévoyer Chatelard sur une route où elle n'aurait pas de honte à marcher ? A-t-elle agi (exclusivement) *en raison de* son propre esprit d'indépendance ou (également) *dans le but* de faire plier un mâle dominateur ? Il n'y a (pour moi) pas de nécessité d'opter pour l'une ou pour l'autre des branches de ces alternatives. Peut-on toujours décider si c'est le hasard qui fait les choses, ou s'il est le prête-nom de notre volonté ?

Réapparition de la parentèle campagnarde qui s'est manifestée à la mort du « pauvre Jules » : un passage devant le juge de paix est indispensable pour légaliser la situation des orphelins. Les oncles veulent garder Marie sous tutelle. Pas question : elle vient d'avoir dix-huit ans, elle exige son émancipation. Et davantage : la tutelle de sa toute jeune sœur pour elle-même, et, pour son ainée, celle de ses deux frères. Marie obtient gain de cause. Inquiète, Odile lui demande pourquoi elle a fait ça :

— Parce que !

— T'as entendu ce qu'ils ont dit ? On ne peut rien vendre, rien enlever de la maison ou du bateau avant que...

— Va toujours !

Réticence dans la sphère énonciative des personnages. Je n'ai nulle peine à interpréter le non-dit : Marie n'entend dépendre de personne, Marie veut s'affirmer en prenant des responsabilités, Marie sait où elle va. Ou elle sait qui va venir. Et elle ne se trompe pas...

Dernière section du chapitre : Chatelard, un soir, ramène Marcel à Port, songe à repartir en catimini, s'attarde, rôde devant le *Café de la Marine*, tentant d'apercevoir Marie. Celle-ci n'a pas encore pris son service et c'est elle qui le surprend en train d'épier : « C'était comme une joie promise, qui lui était donnée seulement un peu plus tôt qu'elle ne pensait. Elle souriait, d'un sourire sans ironie, qui n'exprimait pas davantage le triomphe. Au contraire, il y avait soudain en elle une certaine gravité, peut-être de la mélancolie. » (p.170). C'est le narrateur qui me donne à connaître les sentiments de la jeune femme. Ce qu'il m'en dit me sort-il du doute plaisant où je suis quant à ce qui, de la situation présente, est imputable au hasard ou à Marie ? Pas du tout. Et je me dis que Simenon sait faire dans la dentelle : c'est de la « joie » qu'éprouve Marie et non un sentiment de « triomphe », mais cette joie tient à l'accomplissement d'une promesse, or

Chatelard n'a rien promis ; c'est Marie qui s'est promis quelque chose à elle-même ; Chatelard faisait-il partie de son projet d'avenir ?

Au demeurant, la joie de Marie n'est pas sans mélange : elle a conscience de se trouver — ou d'être arrivée ? — à la croisée des chemins, d'où cette « certaine gravité ». Quant à la « mélancolie », ce peut être aussi bien la vague tristesse qu'éprouve une personne volontaire en pensant qu'elle n'est pas pour grand-chose dans ce qui lui arrive que le vague à l'âme d'une jeune fille qui aurait préféré n'avoir pas dû garder ses distances pour transformer le croquemitaine en prince charmant. Toujours est-il que Marie rayonne. On s'en étonne au *Café de la Marine*, mais « on n'essaie pas de comprendre » (p.172). Parti sur la même ligne que les gens de Port, j'ai maintenant sur eux bien des longueurs d'avance...

Chapitre 7

À Port-en-Bessin toujours, peu de temps après. Chatelard, qui n'a pas vu Marie entrer au *Café de la Marine*, se rend à son domicile. En tablier, en bas, en chaussons, autrement dit dans les vêtements professionnels de sa cadette, Odile est accroupie devant le feu et le visiteur, « ému » (p.174), croit un instant surprendre Marie affairée à des tâches domestiques. Il rassure son ex-maitresse, effrayée par son intrusion, et accepte son invitation à partager le repas du soir : « Il est bien, toujours avec une pointe d'émotion, un plaisir subtil et tiède. Son regard accroche tous les objets, y compris une chemise de nuit posée sur l'édredon rouge. » (p.176) Je me souviens d'autres scènes analogues de « retour au bercail » ; je me souviens du comportement familier de Chatelard au *Café de la Marine*. Je comprends son émotion.

Une conversation s'engage : Odile, qui, un court instant, a naïvement cru que Chatelard était venu pour la reprendre, comprend qu'il n'est là que pour Marie. Il la questionne : « Elle a un amoureux ? » (p.177) Marcel est désormais hors-jeu, mais la jeune femme pourrait être éprise d'un autre...

Brusque montée de la tension narrative : Simenon m'a accoutumé à des fins dysphoriques et le dialogue en cours pourrait en amener une. Pas finaude et, en somme, ignorant presque tout des rapports entre Marie et Chatelard, Odile met en garde ce dernier :

Tu n'es pas amoureux, au moins ? Parce que je crois qu'il n'y aurait rien à faire... Je connais ma sœur... Quand elle a une idée en tête... Nous on l'appelait la Sournoise, parce qu'on ne savait jamais ce qu'elle pensait... (p.179)

Je pronostique un dénouement particulièrement malheureux : Chatelard, découragé, quitte Port pour n'y plus revenir et Marie s'étirole au village en pleurant ses illusions perdues. Mais, dans la suite de l'échange, ce que j'anticipe s'avère caduc. Odile annonce qu'elle va partir travailler à Paris et révèle les aspirations de sa sœur :

— Elle prétend qu'elle ne quittera pas Port-en-Bessin... C'est donc que quelque chose la retient ici... Je parierais qu'il est pêcheur... Mais je ne vois pas qui, parmi les jeunes, est déjà propriétaire de son bateau... (...)

— Elle a dit qu'il avait un bateau ?

— Elle l'a dit sans le dire... Avec Marie, on ne sait jamais au juste... Puis on parlait de ça et d'autre chose... Elle veut une maison près du bassin, là où il y en a deux neuves, exactement la même, avec un garage... (...)

— Avec un garage... Après ?

— Une auto, bien sûr ! Pour aller au cinéma à Bayeux quand son mari reviendrait à terre... (...)
(p.180).

Et Chatelard comprend qu'il est mieux placé que personne pour réaliser les rêves de Marie, il devine qu'il est (ou plus exactement qu'il est devenu) l'homme qu'elle espère. Il quitte Odile, rassuré, en lui demandant de garder sa visite secrète. Elle ne le reste pas. Marie surprend sa sœur, pleurant son confort perdu et, d'ailleurs, elle a vu Chatelard s'attardant « sur la jetée, tout seul, dans l'obscurité, dans la pluie, dans le vent... » (p.185)

La première section du chapitre impliquait la sortie de scène d'Odile ; la seconde est tout entière consacrée à celle de Marcel, que son père retrouve sagement couché dans son lit et qu'il invite à se joindre à lui pour manger un morceau. Je me dis que voilà deux personnages à l'abri d'une surprenante catastrophe et j'entrevois que, par exception, l'histoire pourrait bien finir pour tout le monde.

Chapitre 8

La mise en intrigue de la « fable », entendue comme « l'ensemble des motifs dans leur succession chronologique et causale » (Tomachevski, 1965 : 268), et la tension narrative qui en résulte concernent non seulement les actions cardinales, celles que Barthes (1966) nommait « fonctions », mais encore les actions secondaires, qu'il appelait « catalyses », celles-ci pouvant être plus ou moins révélatrices de celles-là. J'en trouve une illustration (que j'estime) remarquable à l'entame du dernier chapitre :

Cela arrivait de plus en plus souvent et, Émile, le garçon, reconnaissait de loin le dessin encore inachevé. (p.191)

C'est Chatelard qui dessine, en prenant un verre avec des habitués de son établissement, qu'il écoute d'une oreille distraite. Que dessine-t-il ? Ma curiosité, prise en charge dans le monde fictionnel par un garçon de café, est d'abord entretenue :

un cercle brisé vers le haut, communiquant dans le bas avec une sorte de corridor qui aboutissait à un carré. (...) À certains endroits s'ajoutaient quantité d'accents circonflexes [dont] on ne pouvait deviner qu'ils représentaient des maisons. (pp.191-192)

puis satisfaite :

L'ensemble, c'était Port-en-Bessin, avec son avant-port, son canal coupé d'un pont et son bassin. (p.192)

En pensée, Chatelard n'est plus à Cherbourg. À brûle-pourpoint, il interroge les membres de son personnel sur ce qu'ont été, autrefois, leurs projets d'avenir, sur leur conjoint, sur leur emploi actuel et la satisfaction qu'il leur procure. Il « donne l'impression d'un homme qui s'ennuie, qui fait ce qu'il fait sans conviction » (p.196). Il se désintéresse de ses clients. Il « se ronge » (p.199) depuis des semaines, mais ne se résout pas à faire le pas décisif. Longues pages d'un suspense auquel je suis peu sensible, car rien ne me détourne du pronostic « changement de cap » : changement de lieu, de métier, d'attache affective — de vie en somme.

Fragmentation du chapitre. Je suis (sans surprise) à Port. Je croise Marcel, qui travaille à présent chez un mécanicien de marine et qui obéit docilement à son père : l'adolescent a lui aussi viré de bord, mais pour rentrer dans le rang. Odile s'incruste dans la maison familiale et, n'ayant toujours rien compris, elle agace sa sœur avec ses velléités de chercher une place à Paris. Marie est toujours serveuse au *Café de la Marine*, d'où, « toute la journée, elle peut voir par-dessus les rideaux le mât de la *Jeanne* (...), puis, juste derrière, les deux maisons roses aux toits de tuiles. » (p.203) Frappante symétrie : elle regarde la future concrétisation de son rêve ; à quelques lieues de là, Chatelard la dessine... Comme lui, elle trouve le temps long : il « se ronge » dans l'attente, elle pleure en cachette. Prolongation du suspense... qui commence à me peser. Et quand le narrateur annonce qu'« arrive l'évènement auquel [Odile] ne comprend rien » (p.206), je ne doute pas un instant qu'il s'agira de la venue de Chatelard à Port.

De fait, dans la dernière section du chapitre final, l'homme de Cherbourg arrête sa voiture devant le *Café de la Marine*, et calmement, devant la clientèle attablée, il interpelle Marie : « Viens ici (...) Enlève ton tablier... Il faut que nous causions... » (p.208) Un gamin est dépêché auprès d'Odile pour qu'elle prenne la relève du service de sa soeur, et, en attendant son arrivée, Marie sert deux nouveaux venus « sans se douter que c'étaient les derniers verres qu'elle servait de sa vie » (p.209). Son ignorance me surprend tellement peu que je ne puis m'empêcher, ici, de trouver Simenon trop insistant.

Embrassade prévisible sur le quai, mais scène dialoguée qui me fait sourire, et penser que beaucoup de réticences compensent largement quelques phrases inutiles.

— T'as eu peur ? demande-t-elle.

Il ricane.

— De toi peut-être. Si tu penses ça, mon petit, tu te trompes. J'en ai assez d'être bistro et de servir à boire aux gens, voilà ! Quant au reste...

Arrivés au bout de la jetée, ils font demi-tour. Chatelard n'a plus du tout envie d'être tendre. Il cherche même, en marchant, des phrases pas gentilles, mais la Marie n'en sourit pas moins.

— Ils m'emmerdaient tous... J'ai quand même pas l'âge d'aller boire à chaque table et de faire la partie avec des imbéciles... Qu'est-ce que tu dis ?

— Rien.

— J'ai pensé que puisque j'ai un bateau... (p.212)

Changer de vie, oui, mais reconnaître qu'on change à cause de et pour « un petit bout de fille de rien du tout » (p.48), ça non. Pas pour un (macho comme) Chatelard. Le mâle dominant s'affirme de manière dérisoire et s'abrite derrière un demi-mensonge. Son envie — et son besoin — de tendresse le mettant en danger de perdre la face, il « cherche » des « phrases pas gentilles ». Il cherche, oui, mais il ne trouve pas. Nul autre refuge alors, pour lui, que le ressassement du demi-mensonge, et Marie, « gavée de joie, (...) se tait, savourant chaque minute (...) » (p.213).

Le ridicule du « coq » est porté à son comble quand, rentré avec Marie au *Café de Marine*, Chatelard, redoutant « un sourire ironique, si fugitif soit-il », éprouve « une vague envie de se battre » (p.214) : il a rendu les armes, mais pas question de baisser pavillon ostensiblement. Devant l'assemblée comme devant Marie, il crâne en faisant croire qu'il n'est revenu à Port que pour renouer avec son ancien métier de marin. Il annonce qu'il cherche un équipage, qu'il embarque lui-même sous les ordres de Dorchain, en attendant de passer l'examen de capitaine.

Il trouve les hommes qu'il lui faut, mais pas le crédit qu'il espère : dans son dos, les conversations vont bon train. Certains pensent que Marie « va faire comme sa sœur » ; d'autres ont compris qu'elle est « ben trop maligne pour ça » (p.215).

Le lendemain matin, à la marée montante, la *Jeanne*, appareille. Les épouses des pêcheurs sont sur le quai pour l'au revoir traditionnel. Marie est là aussi, ce qui n'étonne pas les villageoises : Chatelard n'a décidément pas donné le change. Mais aucune « ne comprend ce qu'il y a dans les yeux de [celle] qui a toujours été surnoise » (p.217).

Ultime réticence de l'auteur : nul mot sur les sentiments qu'expriment les yeux de Marie, nul commentaire sur l'incompréhension des femmes. C'est à moi de jouer. Ou plutôt ce serait à moi, si je n'avais déjà misé sur la case de l'ambiguïté des conduites, si je n'avais déjà refusé de décrocher des patères les costumes élimés du gagnant et du perdant au jeu de l'amour, si je n'avais pensé bien auparavant qu'il est à la fois grossier et vain de vouloir faire la part du hasard et celle de la volonté. Du déterminisme socio-psychologique et de la liberté, si l'on préfère. Mais je ne préfère pas.

APRES-PROPOS

J'ai mené à terme (à bien, c'est une autre affaire...) une entreprise sans doute quelque peu originale eu égard à l'ensemble de la critique simenonienne, mais portée par une vague métadiscursive que je vois grossir, tant dans le domaine des études littéraires (Dubois, 2011) que dans celui — que je connais un peu moins mal — de la didactique de la lecture littéraire (Langlade & Rouxel, 2004). Cette vague — ce mascaret plus exactement — s'est levée à la rencontre d'un reflux et d'un flux : reflux des théories de la réception qui récusaient le lecteur singulier au profit du « lecteur modèle » construit par l'œuvre (Eco, 1986), ou par la doxa d'une « communauté interprétative » (Fisch, 2007), et flux d'une esthétique néo-(et anti)kantienne (Schaeffer, *op. cit.* ; Genette, 1997) qui consacre le jugement de goût individuel (est beau ce que je trouve beau ; a de la valeur ce qui me procure de l'agrément), mais qui refuse de l'universaliser (tout le monde n'a pas les mêmes moyens ou les mêmes raisons que moi d'apprécier ce que j'apprécie).

La singularité de mon approche tient à la conjugaison d'une lecture linéaire, inspirée par les travaux de Raphaël Baroni (*op.cit.*) et d'un refus de me dissimuler derrière le paravent du « lecteur » impersonnel : d'où mon sous-titre en forme d'hommage et de parodie. Effet de la mise en intrigue, la « tension narrative » produit elle-même ses effets compte tenu d'une régie de lecture qui *peut* être plus ou moins (in)constante et qu'elle peut influencer plus ou moins. Mais quoi qu'il en soit, c'est, me semble-t-il, toujours

« en cours de route », non « en fin de parcours » que l'agrément ou le désagrément est le plus vif. Et cet agrément ou ce désagrément, c'est aussi toujours un « sujet lecteur » qui l'éprouve. Celui que je connais le moins mal, celui que j'ai le plus de chances de connaître un peu mieux que les autres, c'est encore moi-même...

Mais j'aurais le sentiment d'avoir produit un commentaire bien dérisoire si je n'avais la faiblesse de penser avoir jeté quelques lueurs sur un aspect du talent de Simenon dont il a été relativement peu question : je veux parler de sa *sprezzatura* narrative, de cette facilité, séduisante et désinvolte, à susciter l'intérêt, à éveiller les affects, à mettre le lecteur « dans le coup », mine de rien, sans rien qui pose¹⁰, et en écrivant, comme on le sait, sur un tempo très rapide.

BIBLIOGRAPHIE

- Aristote (texte établi et traduit par J. Hardy 1975). *Poétique*. Paris : Les Belles Lettres.
- Bakhtine, M. (1985, tr. fr.). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- Baroni, R. (2007). *La tension narrative*. Paris : Le Seuil.
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits, *Communications*, n°8.
- Barthes, R. (1968). L'effet de réel, *Communications* n°11.
- Delcourt, C., Dubois, J., Gothot-Mersch, C., Klinkenberg, J.-M. & Racelle-Latin, D. (1980). *Lire Simenon. Réalité, fiction, écriture*. Bruxelles : Nathan & Labor.
- Dubois, J. (2001). *Les romanciers du réel*. Paris : Le Seuil.
- Dubois, J. & Denis, B. (2003). Introduction aux *Romans de Simenon* édités dans la Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.
- Dubois, J. (2011). *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- Dumortier, J.-L. (2003). *Simenon, un romancier pour aujourd'hui*. Bruxelles : Labor.
- Eco, U. (1985, tr. fr.). *Lector in fabula*. Paris : Grasset.
- Eskin, S. (1990, tr.fr.) *Simenon. Une biographie*. Paris : Presses de la Cité.
- Fish, S. (2007, tr. fr.). *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Paris : Les Prairies ordinaires.
- Genette, G. (1997). *L'œuvre de l'art, 2. La relation esthétique*. Paris : Le seuil.

¹⁰ Je retiens le « sans rien qui pèse ».

Gervais, B. (1992). Lecture : tensions et régies. *Poétique*, n°89.

Jacquenod, C. (1988). *Contribution à l'étude du concept de fiction*. Berne : Peter Lang.

Langlade, G. & Rouxel, A. (dir.) (2004). *Le sujet lecteur : lecture subjective et enseignement de la littérature*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Schaeffer, J.-M. (1996). *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*. Paris : Gallimard.

Tomachevski, B. (1965, tr. fr.). Thématique, dans T. Todorov (éd). *Théorie de la littérature*. Paris : Le Seuil.

SENS ET RÉTICENCE DANS *LA MARIE DU PORT*

Bill ALDER

Associate Lecturer, Open University (Royaume-Uni)

LA MARIE DU PORT

EN octobre 1937 Simenon se trouve à Port-en-Bessin, petit port de pêche normand dans le Calvados, où, installé à l'*Hôtel de l'Europe*, Quai Félix Faure, il écrit *La Marie du port*, sur les lieux mêmes de l'action. Le roman paraîtra chez Gallimard en 1938 et sera adapté pour le cinéma par Marcel Carné en 1950, avec Nicole Courcel et Jean Gabin dans les rôles de Marie et Chatelard.

Jules Le Flem, pêcheur à Port-en-Bessin, est mort laissant cinq enfants. Le jour de l'enterrement, toute la famille se réunit, y compris Odile, la fille aînée, qui habite Cherbourg avec son amant, Chatelard, propriétaire d'un café et d'un cinéma. Les oncles et tantes prennent en charge les trois plus jeunes, tandis que Marie, dix-sept ans, s'engage comme serveuse au *Café de la Marine*. Dans l'après-midi de ce même jour, Chatelard, qui a accompagné Odile, achète en vente publique la *Jeanne*, le bateau de Viau, un pêcheur local. Cet achat oblige Chatelard à de fréquentes visites à Port-en-Bessin et surtout au *Café de la Marine* où il est attiré par Marie. Mais Marie a un amoureux de son âge, Marcel, le fils de Viau. Fâché par les attentions de Chatelard pour Marie, le garçon tire un coup de revolver sur ce dernier. Il le manque, mais Chatelard, en lui donnant une rossée, le blesse sérieusement. Pour éviter des ennuis, il ramène Marcel chez lui, où Odile le soignera. Chatelard attire Marie à Cherbourg, dans le but d'en faire sa maîtresse. Cependant, non seulement il n'arrive pas à ses fins, mais il découvre Odile dans le lit de Marcel. Ce dernier événement précipite les choses : Marie fait comprendre à Chatelard à quelles conditions il peut l'avoir : l'épouser, devenir patron pêcheur et lui faire construire la maison de ses rêves à Port-en-Bessin. Après une longue lutte intérieure, Chatelard se décide et « marche ». Quant à Odile, elle partira pour Paris.

Il est rare que les personnages de Simenon, généralement des intuitifs et non des intellectuels, soient en mesure d'expliquer ou même de comprendre les motifs de leurs actions. En outre, ce que les personnages ne peuvent exprimer, ce n'est pas le narrateur qui s'en charge. La perspective de narration choisie par Simenon lui interdit d'en dire plus que ce que savent ses personnages ; le narrateur doit éviter toute rationalisation.

C'est dans ce sens que l'on peut parler d'une certaine réticence de la part de l'écrivain. Il revient donc au lecteur d'opérer, s'il le désire, le travail d'explication auquel se dérobent personnages et narrateur. C'est pour cette raison que, selon Dumortier (1985, pp.9-11), l'on trouve une similarité importante entre les Maigret et les romans durs. Dans les *Maigret*, l'énigme n'est pas vraiment « qui ? » mais « pourquoi ? », et la réponse à la question n'est pas à chercher dans des indices matériels, mais dans la psychologie des personnages principaux, leurs relations mutuelles et leurs positions sociales respectives. En l'absence de Maigret, c'est souvent au lecteur qu'incombe la double tâche de repérer et d'interpréter ces données. Ainsi, une grande partie des « romans durs » présentent eux aussi une sorte d'enquête, qu'il revient au lecteur de mener à bien en essayant de comprendre les personnages et leurs actions.

Dans cet article je me propose de considérer ce qui est caché au lecteur par la réticence narrative du romancier et d'envisager comment Simenon crée le cadre réaliste de l'action. D'abord j'examinerai la présentation du personnage principal, Marie Le Flem, vue selon des perspectives multiples, ce qui laisse au lecteur un travail important d'interprétation. Ensuite, je proposerai quelques commentaires relatifs aux techniques littéraires utilisées par Simenon.

MARIE LE FLEM, LA SOURNOISE ?

Au début du roman, la jeune Marie Le Flem se trouve tout en bas de l'échelle sociale. L'orpheline de 17 ans, serveuse dans un café, arrivera à imposer sa volonté à Chatelard, l'amant de sa sœur, plus âgé qu'elle et d'une couche sociale supérieure à la sienne. Comment y arrive-t-elle ? Quels sont ses motifs et ses mobiles ? Quels sont les stratagèmes qu'elle utilise pour arriver à ses fins ? Une chose est claire au lecteur, grâce à la répétition d'un mot clé dans le roman : Marie est sournoise. Mais dans quel sens et selon qui ?

— Quant à toi, la Sournoise, tu feras mieux de te placer à la ville, chez des gens sérieux...

Il y avait longtemps qu'on l'appelait la Sournoise, mais cela lui était indifférent. Elle n'avait pas peur de ses oncles, ni de sa tante Mathilde (p.20)

On ne pouvait pas savoir ce qu'elle pensait. On ne l'avait jamais su et c'était bien pour ça que chez elle on l'appelait la Sournoise. (p.89)

— Je connais ma sœur... Quand elle a une idée dans la tête... Nous, on l'appelait la Sournoise, parce qu'on ne savait jamais ce qu'elle pensait. (p.179)

Dans la première citation, c'est l'oncle Pincemin qui parle et, dans la troisième, il s'agit des paroles d'Odile, la sœur de Marie. Dans la deuxième citation, le lecteur entend la voix du narrateur, mais celui-ci se limite à signaler le surnom donné à Marie « chez elle ».

Ce n'est qu'à la fin de l'histoire que le narrateur constate que ce surnom est peut-être bien mérité :

Mais la Marie ne répondait pas. Elle était devenue plus sournoise encore qu'avant. (p.203)

Mais aucune ne comprenait ce qu'il y avait dans les yeux de Marie, qui avait toujours était sournoise. (p.217)

Pour comprendre le caractère de Marie, le lecteur se trouve face à un grand défi et la tâche est rendue plus difficile par la technique de narration de l'écrivain. D'une part, les commentaires sur la personnalité de la jeune fille abondent, mais elle est presque toujours vue par les yeux des autres personnages, et, lorsque le narrateur s'exprime à son sujet, c'est pour insister sur l'impénétrabilité de sa vie intérieure, qui reste donc cachée au lecteur.

Bien que Chatelard soit fortement attiré par Marie, il ne sait pas pourquoi et il n'arrive jamais à comprendre ses attitudes et ses actions :

Il [Chatelard] en revenait à la Marie qui, en effet, était aussi différente d'Odile que possible. Odile était une boulotte à chair rose et tendre, à la peau fine, aux grands yeux d'enfant, à l'air soumis, docile. Elle rougissait ou pleurait pour un rien et ne savait que faire pour que tout le monde soit content. L'autre, à peine formée, la poitrine presque plate, les hanches longues et le ventre bombé, les cheveux toujours mal peignés et raides, ne s'occupait pas des gens et encore moins de leur faire plaisir. Elle les regardait en dessous. Elle pensait sûrement quelque chose, mais elle le gardait pour elle. (p.23)

Qu'est-ce qu'elle avait de plus qu'une autre ? Elle était maigre, à peine formée, et c'est tout juste si on devinait sa poitrine sous le corsage trop serré. Son long visage était décoloré, ses yeux beaucoup moins grands que ceux de sa sœur et sa bouche mince, toujours boudeuse ou triste, ou dédaigneuse, on ne pouvait savoir. (p.50)

Il [Chatelard] y avait beaucoup pensé. Cependant, il n'avait jamais pu deviner ce qu'elle

ferait. (p.137)

Puis, doucement, elle se dégagea. Il [Chatelard] ne savait pas ce qu'elle allait faire [...].

— Voilà !...

Voilà quoi ? Se moquait-elle de lui ou le méprisait-elle ? [...] Elle ne pleura pas. Ce ne fût même pas une grimace. Ce fût si ténu qu'il ne fût pas sûr de ses sens. Un rien ! Un gonflement imperceptible de la lèvre inférieure, puis un mouvement de la tête. (pp.139-140)

Tout ce qu'Odile sait de sa sœur, c'est sa dissimulation : « on ne savait jamais ce qu'elle pensait. » (p.179)

Sur son lieu de travail, les pensées de Marie restent également cachées à ses employeurs et aux clients du *Café de la Marine* :

On ne l'avait jamais tant entendue parler en un seul jour. On la regardait. Mais on n'essayait pas de comprendre. » (p.172)

Le narrateur n'en sait davantage que les autres personnages :

Marie, elle, se contentait de se moucher, avec son air de ne regarder personne, d'avoir toujours les yeux dans le vague et de baisser les paupières dès qu'on l'observait. (p.17)

Elle [Marie] avait passé son tablier sur sa robe noir et personne n'aurait pu dire ce qu'elle pensait. (p.19)

Elle restait là, et son visage n'exprimait rien. (p.138)

Est-ce que Marie elle-même est consciente de ce qu'elle pense et de ce qu'elle fait ? A-t-elle une stratégie secrète dès le début ou s'agit-il d'actions improvisées par une jeune fille en quête du bonheur? Quand elle demande son émancipation, est-ce parce qu'elle a un plan conscient pour se marier avec Chatelard ou tout simplement pour n'être pas soumise au contrôle de ses oncles ? À l'une des rares occasions où le narrateur adopte la perspective de Marie, le lecteur apprend qu' : « il n'était pas possible d'exprimer ce qu'elle

pensait. D'ailleurs ce n'étaient pas des pensées. Il y avait d'abord comme une chaleur agréable dans la poitrine et la sensation qu'un espoir se précisait. » (p.153)

Lorsqu'elle repousse l'accusation d'Odile selon laquelle elle poursuit un plan secret, le lecteur doit décider si elle dit la vérité ou s'il s'agit d'une nouvelle tromperie.

— Qu'est-ce que tu as manigancé ?

— Je n'ai rien manigancé du tout. Je veux une maison comme celles-là... Il y en aura trois au lieu de deux, voilà tout... J'aurai des enfants et une boniche pour s'en occuper [...] Mon mari aura une petite auto et, le jour qu'il reviendra de la mer, nous irons au cinéma à Bayeux.

— Qui est-ce ?

— Quoi ?

— Le mari...

— On verra ça plus tard.

— Tu ne veux pas me dire qui ? insistait encore Odile [...]

Et la Marie continuait, en s'endormant à sucer un morceau de pomme. (pp.160-161)

Et le narrateur semble soutenir ce démenti en racontant l'arrivée de Chatelard à Port-en-Bessin peu après : « La Marie n'avait rien prévu. La preuve, c'est qu'elle se demanda si elle n'allait pas courir chez elle pour crier à sa sœur – Il est là ! » (p.170)

SENS, RETICENCE ET PERSPECTIVES DE NARRATION

Bien que Simenon recoure parfois à une narration à la première personne, par exemple dans *Il pleut bergère...* (1941), *Le Passage de la ligne* (1958), *Le Train* (1961) et *La Main* (1968), il accorde sa préférence, tout au long de sa carrière, à une narration à la troisième personne. Cependant, il n'opte pas pour un narrateur omniscient, qui en sait plus que les personnages et qui partage ses connaissances avec le lecteur pour expliquer dans les moindres détails les sentiments et les pensées. En règle générale, les propos du narrateur épousent la perspective du personnage principal : il y a une fusion du point de vue de ce dernier et de celui de l'instance racontante. C'est généralement le cas dans la série *Maigret* et dans plupart des « romans durs », ce qui permet à l'écrivain de plonger le lecteur dans les pensées du personnage notamment par l'emploi du discours indirect

libre : c'est le narrateur qui raconte les faits, mais c'est le personnage qui les perçoit, qui les ressent. Tel est le cas, par exemple, de Frank Friedmaier dans *La neige était sale* (1948) ou d'Émile dans *Dimanche* (1958).

À très peu d'exceptions près, dans le cas de Marie, il n'y a pas de focalisation interne : « on ne pouvait pas savoir ce qu'elle pensait. On ne l'avait jamais su ... » (p.89), « on ne savait jamais ce qu'elle pensait » (p.179), « aucune ne comprenait ce qu'il y avait dans les yeux de Marie » (p.217). En revanche, le lecteur prend connaissance, en focalisation interne (variable), de ce que pensent et ressentent les autres personnages.

Chatelard :

Il était peuple. S'il avait pris Odile, alors qu'elle était fille de salle, c'est peut-être qu'elle était encore plus peuple que lui. D'ailleurs, il l'avait prise par défi, pour montrer à une maîtresse qui voulait le faire marcher qu'il se fichait des femmes. (p.40)

Marcel :

Il avait pensé aussi guetter un jour ce Chatelard [...] Tout cela n'était pas injuste ? [...] Son cœur battait, car la porte venait de s'ouvrir [...] Il eut l'impression qu'elle riait. » (pp.59, 60, 61) « Il était le plus déshérité des hommes ! Il n'était pas beau, ni fort, comme un Chatelard. Jusqu'à ses cheveux qui refusaient de se laisser peigner comme ceux des autres ! (p.81)

Viau :

C'était le mot. Il méritait mieux que ces malheurs qui lui tombaient dessus. (p.79)

Et le point de vue collectif des Portais :

Il [Chatelard] n'était peut-être pas antipathique, mais il se montrait trop familier, avec un certain air de se moquer du monde. Il devait se figurer que tout était à lui, que les gens de Port-en-Bessin n'étaient que ses domestiques. (p.14)

Néanmoins, malgré ces focalisations par divers personnages, il reste beaucoup à faire pour le lecteur, car, souvent, les protagonistes ne sont pas capables de s'expliquer leurs propres actions. Chatelard, par exemple :

Lui s'obstinait, bien en peine de dire pourquoi il revenait tourner autour d'elle alors que c'était un bout de fille de rien du tout, comme il pouvait s'en payer à la douzaine. » (p.48)

Et Odile, après avoir été découverte dans les bras de Marcel par son amant, répond au « Qu'est-ce qui t'a pris ? » de Marie :

Je ne sais pas... Je me demande comment c'est arrivé... (p.148)

Ce rapprochement, grâce à la focalisation interne, du point de vue des personnages et des connaissances du lecteur, est renforcé par l'emploi fréquent du pronom impersonnel « on ». Il en résulte que la distance entre les personnages, le narrateur et le lecteur est réduite et que ce dernier a l'impression d'assister directement aux événements.

Alors, on faisait comme Viau : on jetait un coup d'œil furtif dans la direction des falaises. Savait-on si ce n'était pas un garçon capable de faire des bêtises ? On l'avait vu grandir dans les rues, comme les autres, et personne n'avait pensé à le regarder de plus près. Nul n'était responsable, bien sûr ! On n'avait rien fait de mal ! (p.93)

On n'ignorait pas qu'il y avait des formalités à faire, mais on avait toujours pensé que c'était pour plus tard. (p.161)

UN FERME ANCRAGE SOCIAL

Plusieurs autorités simenoniennes, dont, paradoxalement, certains critiques qui reconnaissent l'importance de la représentation de la société dans l'œuvre, insistent sur l'absence de l'Histoire dans les enquêtes. Ainsi Jean Fabre et André Vanoncini signalent-ils l'absence de références explicites aux événements contemporains dans les récits :

(...) l'absence de notations événementielles est patente dans la série [des Maigret]. L'action

s'y déroule devant une toile de fond historique à peu près totalement blanche [...]. Les événements sont occultés ou imprécis. (Fabre, 1981, p.30)

Simenon procède à un gommage systématique des repères chronologiques historiques et idéologiques de son texte au point d'en rendre peu efficace la lecture dans une optique réaliste. (Vanoncini, 1990, p.62)

Cependant, ce serait une erreur de croire que l'absence de références historiques explicites implique automatiquement l'absence de l'actualité dans une œuvre de fiction. Simenon écrivait pour des lecteurs contemporains qui connaissaient bien l'histoire récente et qui n'avaient pas besoin de repères explicites pour contextualiser les faits. S'il n'y a pas de références aux grands événements historiques, il y a, en revanche, dans *La Marie du port*, de nombreuses allusions à la conjoncture socio-économique, surtout en ce qui concerne l'industrie de pêche. Les techniques de la pêche changeaient rapidement, comme Simenon l'avait remarqué dans son « Inventaire de la France » (1934) et ces changements se voient dans le roman (pp.9-10, p.77, p.200).

Dans une interview pour une série d'articles de presse sur la situation économique de la France face à la récession, un armateur anonyme explique à Simenon :

Un chalutier moderne coûte deux millions à construire. La Banque de crédit maritime avance une partie des fonds. L'Etat donne une prime à la construction et une prime à la vitesse » (Inventaire de la France, p.344)

C'est des « facilités accordées par les banques » que s'est servi Viau dans *La Marie du port* « quand il avait acheté son bateau en s'adressant à une société de crédit » (p.27), et c'est à elles que se réfère également Odile (p.180). Suite à plusieurs ennuis et avec l'arrivée de la récession, « il [Viau] s'était obstiné pendant cinq ans, si bien qu'à présent il y avait un jugement et qu'on allait vendre *la Jeanne* » (p.27). Le prix de cent quatre-vingt mille francs payé par Chatelard est moins que ce que Viau avait payé pour « le moteur [qui] à lui seul avait coûté trois cent mille francs cinq ans plus tôt » (p.29). La récession des années trente avait surtout frappé les petites entreprises et les travailleurs indépendants et il n'y avait que les armateurs riches, comme Monsieur Pissart dans *Les Rescapés du Télémaque* (1937), autre roman dont l'action se déroule dans un port de pêche normand, qui pouvaient survivre dans une période de dépression grâce à leurs réserves financières et en imposant un rythme de travail brutal aux marins qu'ils employaient (pp.10-13).

En plus de cet ancrage, souvent implicite mais néanmoins solide, dans la conjoncture économique de la France des années trente, Simenon insiste sur le cadre régional

du récit. L'écrivain connaissait assez bien la Normandie grâce à plusieurs visites dans la région à partir de 1925, surtout à Fécamp où *l'Ostrogoth* a été construit pendant l'hiver de 1928-1929. La Normandie fournit le décor d'un grand nombre de romans, de nouvelles et de contes écrits au cours des années trente, tels *Au Rendez-vous des Terre-Neuvas* (1931, Fécamp), *Le Port des brumes* (1932, Ouistreham), *L'Homme de Londres* (1934, Dieppe), *Les Rescapés du Télémaque* (1938, Fécamp), *Les Sœurs Lacroix* (1938, Bayeux).

Dans *La Marie du port* le lecteur trouve de nombreux incidents et impressions tirés de l'expérience personnelle du romancier ainsi que plusieurs stéréotypes populaires concernant les Normands, ce qui aide à créer une ambiance régionale convaincante.

La Normandie est connue pour son climat pluvieux et brumeux et ce temps domine tout le long du récit (pp.10, 85, 88, 91-92, 94-96, 152, 185). Si la Normandie est souvent identifiée par son climat dans l'imaginaire social, elle est également connue pour les produits de son terroir, principalement les poissons et les fruits de mer, les fruits et les produits laitiers. Simenon ne perd aucune occasion pour mentionner les plats et les consommations basés sur ces produits : la sole (p.14) ; la morue (p.172) ; les harengs (p.168) ; les moules (p.14) ; la crème dans la soupe et dans les sauces (pp.153, 205) ; les pommes et la tarte aux pommes (pp.21, 58) ; les poires (p.58) ; le calvados (p.209) ; le grog normand (p.213) ; le cidre (p.176). Cette liste est loin d'être exhaustive !

Les Normands, en tant que descendants supposés des Vikings, sont souvent censés avoir une apparence « nordique » : les cheveux blonds, les yeux bleus, le teint rose. C'est le cas de l'oncle Pincemin, de Viau et d'Odile dans *La Marie du port* (pp.17-18, 26, 179). Parmi les autres idées reçues on trouve souvent celle selon laquelle les Normands sont des gens réticents, qui n'aiment pas exprimer une opinion franche, qui gardent jalousement leurs sous et qui s'adonnent au litige. Ces stéréotypes ne manquent pas dans *La Marie du port*. Écoutons Marie : « Peut-être bien que oui... Je n'ai pas fait attention » (p.73), « Peut-être bien que oui » (p.159), « On verra ça plus tard... » (p.161). Cette réticence supposée des Normands va de pair avec celle de l'écrivain, ce qui laisse au lecteur le travail d'interprétation des mots et des actions. Remarquons enfin que Marie n'hésite pas à mettre la justice au service de son intérêt lorsqu'elle réclame son émancipation tout en s'assurant de ne pas trop payer à son avocat (pp.163-166).

RETICENCE ET REALISME

Le conseil de Colette au jeune Simenon en 1923 est bien connu : « Trop littéraire, jeune homme. Beaucoup trop littéraire. » (Stéphane, 1963, p.71). Le romancier en herbe a donc retravaillé son style en supprimant les adverbes et en employant un vocabulaire

simple et direct. Mais un style « simple » et « non-littéraire » n'est pas forcément un style neutre ou plat et dans *La Marie du port* Simenon raconte son histoire de manière riche et variée.

La Marie du port a été écrit sur place, à l'*Hôtel de l'Europe*, Quai Félix Faure, en octobre 1937. De la fenêtre de sa chambre, Simenon pouvait, alors, voir tout ce qui se passait dans l'entrée du port, avec son chenal étroit et son pont tournant, ce qui explique l'impression du lecteur que les descriptions sont vraiment des peintures sur le vif :

Un bateau rentrait, avec les pulsations rapides de son moteur qui battait comme un cœur essoufflé. Il se soulevait [...] dans l'étroit chenal. [...] L'instant d'après, il était dans l'eau morte de l'avant-port, donnait un coup de sirène, un tout petit coup pour ne pas réveiller la ville. (pp.185-186)

Une jetée à gauche, une à droite, se réunissant presque au milieu, ne laissant que juste le passage à un bateau... Puis deux petites lumières clignotantes l'une au-dessus de l'autre pour montrer la passe... La falaise de chaque côté... L'homme du pont, avec son ciré, qui sortait de l'ombre à n'importe quelle heure de la nuit pour tourner sa manivelle. (p.98)

Peut-être à cause d'une mauvaise expérience avec le roman *Le Coup de lune* (1933), qui valut à l'auteur d'être poursuivi en justice pour diffamation par le propriétaire du vrai Hôtel Central à Libreville, Simenon change parfois le nom d'un endroit. Il n'y a ni « Quai des Belges » (*Le bateau d'Émile*) à Fécamp, ni « rue des Chanoines » (*L'Ainé des Ferchaux*) à Caen, mais leur description est très similaire à l'apparence de vraies rues (Quai Bérigny pour Fécamp et plusieurs rues tout près de la rue Saint-Jean pour Caen). Le Café de la Marine dans *La Marie du port* était certainement le Café du Grand Quai, à deux pas de l'Hôtel de l'Europe où séjournait Simenon pendant la composition du roman et l'effet de réel des descriptions, produit grâce à la familiarité de l'écrivain avec les lieux, grâce, la situation de l'action dans des endroits identifiables, rend le récit plus crédible¹.

SENS ET SENSUALITE

Dans une interview donnée à un journaliste américain en 1955, Simenon a expliqué que son style littéraire était influencé par un autre domaine artistique, celui de la peinture :

¹ Bien que la plupart des scènes de l'adaptation au cinéma de *La Marie du port* aient été tournées en studio, une partie du tournage a été effectuée sur place, « ce qui a incité le tenancier du café du Grand Quai à ajouter un calicot à son enseigne 'À La Marie du Port'. L'initiative a eu de l'avenir puisque le bar et le restaurant qui ont succédé au café sont aussi appelés 'La Marie du Port'. » (John Simenon, 2013)

Ce que les critiques qualifient de mon « atmosphère » n'est rien que l'impressionnisme des arts visuels adapté à la littérature. L'époque des impressionnistes était l'échafaudage de mon enfance, et j'étais toujours dans les musées et aux expositions. (Interview avec Carvel Collins, 1955).

Il serait intéressant, alors, de regarder à nouveau quelques passages de *La Marie du port* à travers le prisme d'une exposition consacrée à la Normandie dans la peinture impressionniste organisée en 2013 : *Pissarro dans les ports* au Musée d'Art Moderne du Havre. Tenant compte du fait que les tableaux datent de la fin du dix-neuvième siècle et que *La Marie du port* décrit le littoral normand de l'entre-deux-guerres, quelques tableaux (dans le sens littéraire ainsi qu'artistique) et quelques techniques de représentation frappent par leurs similarités.

Représentant les ports de Rouen, de Dieppe et du Havre entre 1883 et 1903, Pissarro emploie une palette sombre où dominent les gris, les noirs et les blancs, comme dans *L'Avant-port du Havre, matin* (1903). La palette de Simenon dans *La Marie du port* est également dominée par ces trois couleurs : dans le premier chapitre seul, le noir est mentionné six fois, le gris et le blanc trois fois chacun. Parfois les trois couleurs se trouvent juxtaposées comme dans ce passage :

Tout était d'un même gris de pierre de taille, sauf les moutons sur la mer, qui étaient blancs, et les toits d'ardoises noirs et durs, comme dessinés sur du papier glacé. Les gens étaient noirs aussi. Noirs et roides, gênés de leurs bons vêtements comme le dimanche. (pp.12-13)

Dans *L'Entrée du port du Havre et le brise-lames ouest, soleil, matin* (1903), la couleur des vêtements rouges d'une poignée de personnes dans la foule arrive à pénétrer les couleurs sombres qui les entourent. Un phénomène similaire est constatable dans plusieurs passages descriptifs de Simenon :

Le cortège avait franchi le pont tournant et c'étaient quatre capitaines qui portaient le cercueil, quatre capitaines qui avaient des mains de coton blanc au bout de leurs longs bras.
» (p.13).

Ailleurs, le rouge des ongles d'Odile (p.21) et sa chair rose (p.23) font sentir le contraste entre sa vie à Cherbourg et la vie des Portaises « noires dans leur châle » (p.10).

Comme les peintres impressionnistes, Simenon s'intéresse aussi à la lumière et à ses reflets. Ainsi « la lumière jaune du store » du *Café de la Marine* ; ou l'effet de la pluie

qui donne l'impression que : « le paysage, les gens, les objets étaient entourés d'un halo d'humidité. On aurait dit que l'air bougeait, doucement sans bruit. » (p.85)

Pour Pissarro les ports étaient avant tout des lieux d'activité humaine et la forme humaine est toujours présente dans ses tableaux, qu'il s'agisse des ports du littoral (*L'Avant-port de Dieppe, après-midi, soleil*, 1902), ou des ports fluviaux (*Le Pont Boieldieu à Rouen, temps mouillé*, 1896 ; *La Seine à Rouen, Saint-Sever*, 1896). Chez Simenon on trouve cette même insistance sur la présence des êtres humains dans le port :

Comme toujours à pareille heure, les vieux étaient là, à encadrer le pont de leurs silhouettes bleues rapiécées de bleu plus sombre. [...] Les hommes [sur les bateaux] regardaient les vieux à terre. Les vieux les regardaient. [...] Des femmes aussi, noires dans leur châle, en sabots vernis, se suivaient comme des fourmis dans les petites boutiques où les lampes s'allumaient à l'instant. [...] par ci par là, un homme reparait un filet, tripotait son moteur, parfois ne faisait rien que fumer sa pipe. (pp.9-11)

Les gens, les couleurs, l'eau, la luminosité et les reflets sont autant présents dans les récits normands de Simenon que dans les tableaux de Pissarro et en comparaison avec ce grand maître impressionniste l'écrivain ne perd rien.

Alors que les peintres impressionnistes travaillent avec de petites touches de couleur, de luminosité, Simenon fait appel à tous les sens du lecteur. En plus des couleurs, il y a les saveurs des plats et des boissons mentionnés ci-dessus, ainsi que les bruits, les odeurs et les sensations tactiles. Souvent plusieurs sens sont évoqués dans un seul passage :

Marcel [...] voyait des gens attablés dans la chaleur, le bruit et la lumière. (p.56)

On entendait la respiration de la mer, le bruit des vagues contre les quais, des grincements de poulies. C'est à peine si [...] on voyait six becs de gaz et une douzaine de fenêtres éclairées. (pp.58-59).

On entendait le bruit d'un lourd crochet de fer, le crochet du pont qu'on commençait à manœuvrer. Un petit coup de sirène était parti du fond du bassin, comme un appel de bête dans la nuit. Une masse noire glissait dans le chenal avec un feu vert et un feu rouge qui semblaient frôler les maisons du quai. (p.69)

Il sentait bon le hareng grillé et le bois brûlé. Dehors on n'entendait que le roulement monotone des vagues. (p.178)

CONCLUSION

Bien que *La Marie du port* ne soit pas à compter parmi les plus connus des « romans durs » de Simenon, le récit illustre plusieurs traits caractéristiques de son œuvre. D'un côté, on trouve le refus de l'écrivain d'attribuer un sens définitif et sans ambiguïté à l'histoire, attitude renforcée par ses perspectives de narration ; d'un autre côté, on constate le ferme ancrage historique et social de l'histoire, l'insistance sur les petits détails de la vie quotidienne et la multitude de touches multi sensorielles qui insèrent les personnages et leurs actions dans un cadre riche et réaliste.

BIBLIOGRAPHIE

- Simenon, G. (1931). *Au Rendez-Vous des Terre-Neuvas*. Paris : Fayard.
- Simenon, G. (1932). *Le Port des brumes*. Paris : Fayard.
- Simenon, G. (1933). *Le Coup de lune*. Paris : Fayard.
- Simenon, G. (1934). Inventaire de la France, dans *À la découverte de la France* (Textes recueillis par Lacassin, F, Sigaux, G). Paris : Union Générale d'Éditions (1976).
- Simenon, G. (1934). *L'Homme de Londres*. Paris : Fayard.
- Simenon, G.(1938). *Les Rescapés du Télémaque*. Paris : Gallimard.
- Simenon, G. (1938). *Les Sœurs Lacroix*. Paris : Gallimard.
- Simenon, G. (1938). *La Marie du Port*. Paris : Gallimard.
- Simenon, G. (1941). *Il pleut bergère...* Paris : Gallimard.
- Simenon, G. (1945). *Le Bateau d'Émile*, dans *Le Bateau d'Émile*, (1954). Paris : Gallimard.
- Simenon, G. (1945). *L'Aîné des Ferchaux*. Paris : Gallimard.
- Simenon, G. (1948). *La Neige était sale*. Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1958). *Le Passage de la ligne*. Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1958). *Dimanche*. Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1961). *Le Train*. Paris : Presses de la Cité.
- Simenon, G. (1968). *La Main*. Paris : Presses de la Cité.

Collins, C. (1955) Interview, Georges Simenon, The Art of Fiction, *The Paris Review*, No. 9, Summer 1955.

Dumortier, J.-L. (1985). *Georges Simenon : un livre, une œuvre*. Bruxelles : Éditions Labor.

Fabre, J. (1981) ? *Enquête sur un enquêteur. Un essai de socio-critique*. Montpellier : Éditions du CERES.

Musée d'Art Moderne, Le Havre, (Exposition, 2013) *Pissarro dans les ports*. <http://www.muma-lehavre.fr/en/exhibitions/pissarro-dans-les-ports>.

Simenon, J. (2013) Revoir la Normandie de Gide et Simenon. <http://simenon.co/blog/>

Stéphane, R. (1963). *Le Dossier Simenon*. Paris : Tallandier.

Vanoncini, A. (1990). *Simenon et l'affaire Maigret*. Paris : Éditions Champion.

LE DEMENAGEMENT, SEULEMENT UN BEST-SELLER ?

Paul MERCIER

Université de Franche-Comté

La vraie force d'un roman réside dans la capacité
à représenter le paysage intérieur d'une personne.

Ian McEwan , 2014

LA NOTE d'intention met en garde contre le risque de « surinterpréter » les romans de Simenon en les soumettant à une grille de lecture qui leur ferait signifier bien davantage que le texte ne le permet : en présence des « espaces d'indétermination », l'interprète puise alors de quoi combler les « blancs » dans quelque science humaine, annexant ainsi l'œuvre à son champ de recherche habituel au lieu d'explorer l'art de l'écrivain. La fiction policière, mais pas seulement elle, a besoin que les forces qui agitent les personnages demeurent partiellement obscures. Par « réticence simenonienne », on peut désigner cette part d'ombre des personnages et de l'intrigue, que protège un auteur qui, on le sait, s'est toujours méfié des savoirs universitaires, et des lecteurs adoptant une posture marquée au coin du scientisme ou de l'encyclopédisme.

La notion de « conduite esthétique », évoquée dans la note d'intention, met l'accent sur le plaisir de prendre connaissance d'une œuvre précise. Ce plaisir n'est pas celui du lecteur universel, dont l'irréprochable objectivité n'est parfois qu'un cache-misère, une manière de dissimuler un manque de dispositions à être affecté par une histoire fictive. Ce plaisir est celui d'un interprète singulier, d'un sujet situé dans le temps et l'espace et qui accède au monde fictionnel à partir et compte tenu de sa propre situation. Si ce dernier se fend d'un commentaire, mieux vaut qu'il le consacre à un livre qui lui a plu. L'éreintage, en effet, est une arme à double tranchant : elle peut faire la réputation du critique et nuire au succès de l'écrivain, mais elle peut aussi bien faire ce succès et nuire à la réputation du critique.

L'argument de présentation invite les contributeurs à faire porter leur étude sur un roman qui ne jouit pas d'une forte notoriété : auprès du grand public, parce qu'il n'a pas

donné lieu à une adaptation cinématographique ; auprès des spécialistes, parce qu'il n'a pas suscité beaucoup de commentaires, parce qu'il n'a pas été retenu dans la sélection de la prestigieuse *Pleiade*, etc. Incitation à rendre justice à une œuvre méritant une meilleure attention ? Peut-être.

Quoi qu'il en soit, j'ai choisi de parler du *Déménagement*, un roman « dur » de 1967. Il a intrigué les rares commentateurs qui ont pris la peine d'en parler. Peut-être parce que rien, dans cette fiction, n'évoque le déménagement récent du romancier d'Échandens à Épalinges (1964). Rien, à fortiori, ne laisse prévoir le repli dans la petite maison rose de la rue des Figuiers à Lausanne, quelques années plus tard, en 1973. D'emblée, il semble que les références autobiographiques et les anticipations des événements familiaux n'aient pas beaucoup à voir avec l'intrigue du roman. La création du monde fictionnel est sans lien direct avec des souvenirs ou des projets personnels. Pourtant, la thématique du départ soudain, de la séparation radicale et définitive d'avec un domicile considéré hier encore comme un terrier à choyer jusqu'à la mort, est récurrent dans l'œuvre (cf. *La Fuite de M. Monde*, par exemple). On peut donc s'interroger sur l'urgence du « partir » qui hante le héros simenonien, mais, en tel chemin de questionnement, ce roman réserve au lecteur plus d'une surprise.

Après un commentaire de la couverture, j'évoquerai deux études critiques, parues dans *Le Monde*, dont j'ai pris connaissance avant de lire le roman. J'y réagirai et proposerai ensuite une lecture personnelle en focalisant sur le dernier chapitre, qui a particulièrement retenu l'attention dans ces études. Je terminerai en envisageant la « réticence simenonienne » dans *Le Déménagement* et je la mettrai en rapport avec mon appréciation personnelle du roman.

1. Le rébus de la couverture

Un bref résumé de l'intrigue s'impose. Émile Jovis, un cadre moyen, trentenaire, a toujours habité dans un quartier central de la capitale, où il travaille dans le tourisme. Il vient juste de déménager dans un immeuble résidentiel d'une cité-dortoir à la campagne, en banlieue parisienne. Les problèmes de voisinage liés à l'insuffisance d'insonorisation de l'immeuble, à l'insomnie qui en résulte, font qu'il s'intéresse aux faits et gestes de son voisin, Farran, le patron du *Carillon doré*, une boîte de nuit des beaux quartiers. Jovis, fasciné par un monde interlope très différent du sien, finit par fréquenter cet endroit. Il y affiche une telle curiosité et se montre si peu prudent dans ses propos qu'il se fait abattre par des truands : moyen expéditif de l'empêcher de divulguer des informations compromettantes qu'il aurait pu capter.

Sous le titre de la page de couverture, un photomontage en noir et blanc donne à voir, à gauche, un petit immeuble urbain traditionnel de deux étages et, à droite, un gratte-ciel de plus de cinquante étages. Un double trucage suggère le combat du pot de fer contre le pot de terre. Les deux bâtiments sont sensiblement de la même hauteur, ce qui n'a été rendu possible que par un jeu de réduction d'échelle qui crée un effet d'étrangeté. L'impression de rivalité est renforcée par l'inclinaison à 60 degrés des deux bâtisses qui penchent davantage que la tour de Pise. L'une devrait à terme écraser l'autre...

Malgré son réalisme, le montage photo se donne comme un rébus à déchiffrer, alors que le titre, *Le Déménagement*, induit le passage d'un domicile à un autre, avec les appréhensions et les accommodements divers qui accompagnent cette opération. L'imaginaire se mobilise ; une quête de sens commence avec cette confrontation des habitats.

Déménagement ? Transport de l'ensemble des choses domestiques d'un endroit à un autre : tout le monde comprend le sens premier. Mais j'ai envie d'aller plus loin.

Lorsqu'on circule sur les routes de Grèce, on lit sur les camions de déménagement l'inscription « Metaphoria ». La métaphore — étymologiquement l'action de porter ailleurs, de transporter, de transférer —, ne désigne pas seulement le labeur du portefaix : elle désigne aussi le « portage » du sens d'un mot à un autre, en raison d'une comparaison sous-entendue... Alors, *Le Déménagement*, ce titre aussi simple d'apparence que *Le Chat*, ne serait-il pas un de ces « mots-matière », qui non seulement donnent à penser une action de la vie ordinaire, mais suggèrent que l'ordinaire est gros de sens latents ? Ce terme intrigue d'emblée le lecteur que je suis, il m'invite à anticiper quelques péripéties de l'histoire.

Quand le roman commence, le déménagement est terminé, il n'y a plus de déménageurs. Il ne sera question que des conséquences physiques et mentales du fait accompli. Je songe à l'expression « déménager à la cloche de bois » : c'est ne rien emporter, c'est tout laisser sur place : changer de logement, c'est changer d'habitudes et ce n'est pas sans conséquences. Il faut s'adapter à un autre environnement, s'y trouver une nouvelle place, s'y faire socialement reconnaître. Cela implique des relations de voisinage à recréer, une image de soi à renouveler et à porter.

Je songe encore à l'expression « il déménage un peu » : il extravague, il commence à dérailler. Cette éventualité d'un dérèglement mental amorcerait le début d'une descente aux enfers. Le spectre de la folie ordinaire pointe le bout de son nez. Le déménagement, dans cette perspective, ne concerne plus seulement un changement d'habitat, il devient la source d'une angoisse sourde et déclenche alors une crise intime confuse.

Quelles significations peut-on associer à une pareille « déterritorialisation » ? Comme le dit la sagesse populaire, « Si l'on sait ce que l'on quitte, on ne sait pas ce que l'on va trouver. » Trouver... ou retrouver ? Inquiétude d'un avenir incertain, crainte d'un changement qui pourrait être retour à un état de déséquilibre momentanément oublié...

Et puis, dans « déménagement », il y a « ménage ». Se mettre en ménage, vivre en couple, c'est créer un foyer, fonder une famille, s'impliquer dans une communauté économique restreinte, plus ou moins solidement fondée sur un attachement affectif. Déménager, ce pourrait donc signifier rompre avec tout cela. Dans l'espoir de trouver mieux ailleurs, de faire d'autres rencontres, fût-ce celles de partenaires sexuels occasionnels.

Il va s'agir à présent de trier, parmi ces diverses attentes de lecture, celles qui s'accordent avec le texte romanesque et celles qui lui restent étrangères ou qui en sont seulement trop éloignées.

Une composante du paratexte invite aussi à la réflexion. Dans une sorte d'avertissement au lecteur « en guise de préface », l'auteur annonce que ce roman semblera bien court et il paraît s'excuser de ne pas avoir fait plus long. Mais c'est, à l'en croire, pour éviter le risque de « tricherie vis-à-vis de [s]es lecteurs et de [lui]-même. » Avant d'entamer la lecture du récit, je ne sais trop ce qu'il veut dire. J'aurai sans doute à revenir sur cette énigme.

2. Une tentative d'analyse sémiotique contestable

Il arrive souvent qu'on prenne connaissance de l'existence d'un roman et de sa teneur par l'intermédiaire d'une critique. Le métatexte avant le texte, donc. C'est mon cas pour *Le Déménagement* : j'en ai appris l'existence en parcourant deux pages du *Monde des livres*¹ qui, dans un premier temps m'auraient plutôt dissuadé d'acheter l'ouvrage.

En 1967, le tirage des derniers ouvrages de Simenon dépasse allègrement la centaine de milliers d'exemplaires. Peu après la sortie du *Déménagement*, *Le Monde* sollicite la collaboration de divers spécialistes des études littéraires pour nourrir une double page intitulée *Anatomie d'un best-seller*. L'objet examiné étant un roman à gros tirage qui relève de la production sérielle, un roman destiné au grand public et apparenté au genre policier, on peut, déclare l'auteur anonyme du texte de présentation, songer à mettre au

¹ « Anatomie d'un best-seller », *Le Monde des Livres* du 22 juin 1968, pp. IV-V.

jour des procédés de fabrication et s'interroger sur l'appartenance du produit à la littérature. Pour ce faire, quoi de mieux que des investigations scientifiquement menées ?

Elles sont confiées à deux professeurs de littérature, Pierre Kuentz et Henri Mitterand, qui signent leur rapport, et à l'I.L.T.A.M., que dirige Robert Escarpit. Là, c'est une responsabilité collective qui se trouve engagée.

Kuentz et Mitterand se penchent sur la « rhétorique » du roman. La rhétorique, c'est l'ensemble des techniques de persuasion par le verbe, c'est l'art de parler pour faire adopter des pensées ou des conduites. Il est bien question de cela dans *Le Déménagement*, à ceci près que la persuasion n'a rien de volontaire.

Un couple se parle dans la nuit. Comme des morceaux d'un puzzle, des bribes de cette conversation sont entendues, à travers une cloison, par l'occupant de l'appartement contigu : c'est Jovis, le protagoniste du roman. Il essaie de comprendre ce qui se dit de l'autre côté du mur, fasciné par les propos de ses voisins comme l'est un voyeur par la scène érotique qu'il épie.

À partir de là, s'ébauche une double démarche interrogative : celle de Jovis (qui sont ces gens ? Et aussi – plus profondément – comment partager leur existence, non seulement en témoin ignoré, mais aussi en partenaire accepté ?), et celle du lecteur qui se pose la même question que Jovis (oui, qui sont-ils ?), et se pose alors une autre question, origine du suspense et moteur de la lecture : que va-t-il arriver à cet homme ?

Tout commence donc par une communication interceptée : un dialogue dont les interlocuteurs sont invisibles et dont la teneur se dérobe. La curiosité du lecteur devrait être éveillée comme celle du personnage principal et les péripéties de la quête de savoir de ce dernier alimentent son désir de connaître la suite de l'histoire. Mais Kuentz et Mitterand s'empressent de couler l'intrigue dans le moule du genre policier :

Le Déménagement, malgré ses apparences et bien qu'on n'y aperçoive pas l'ombre d'un inspecteur, est un roman policier avec ses deux traits fondamentaux : un meurtre et une enquête qui découvre les auteurs et les motifs de ce meurtre.

Les auteurs reconnaissent sans se faire prier le caractère superficiel de leur commentaire et la possibilité de l'enrichir en faisant appel à la sémiotique de Greimas :

Une étude approfondie devrait inventorier ces traits d'opposition de manière systématique en les classant du point de vue de leur fonction, [...] en décrivant la structure « sémiologique » des deux personnages le plus franchement antithétiques [pour faire apparaître] les relations dynamiques qui unissent cette distribution et le développement du récit. »

Kuentz et Mitterand esquissent un vaste projet de travail portant sur les contrastes rendus évidents par l'auteur : à l'univers grouillant de la rue des Francs-Bourgeois, dans le quartier du Marais où habitait Jovis, s'oppose le monde aseptisé de la cité-dortoir de Clairevie ; au mode de vie petit-bourgeois du personnage principal, celui de son voisin, Farran, mêlé à la faune interlope du Paris nocturne. Cette approche sémiotique convient bien aux six premiers chapitres mais ne peut donner la clé du dernier.

Le jugement esthétique final porté sur le roman par les deux professeurs de littérature est particulièrement sévère :

Il s'agit bien d'une œuvre de consommation, où s'établit entre l'auteur et le lecteur, une facile connivence, dans un habile chassé-croisé d'érotisme et de convention bourgeoise, et non d'une de ces œuvres de contestation qui mettent en question, par sa seule existence, et l'auteur et le lecteur.

Le Déménagement n'est-il qu'un produit commercial à destination d'un large public qui demande à la fiction de le conforter idéologiquement sans exiger le moindre effort de compréhension, un ouvrage à consommer et à négliger dans le débat littéraire d'alors ? Kuentz et Mitterand n'emboîtent-ils pas trop vite le pas aux célèbres anthologistes Lagarde et Michard, qui classent Simenon parmi les écrivains populaires de l'entre-deux-guerres, chantres d'un monde que la révolution culturelle des années soixante est en train de ruiner ? Je reste ébahi devant un tel jugement simpliste. J'en viens à me demander s'il n'a pas été quelque peu influencé par l'entretien que Simenon vient d'accorder au magazine *Lui*...

3. Les fantaisies d'une analyse sociologique à l'emporte-pièce

L'équipe de Robert Escarpit, dans le même numéro du *Monde des Livres*, déroule ses techniques d'objectivation des textes sans trop se préoccuper de leur pertinence à l'objet étudié : « œuvre littéraire », reconnaissent pourtant les auteurs, en guise de précaution oratoire. Avec la description du livre, le dénombrement des pages, des lignes et des caractères par ligne, la mention de son coût, on découvre le prix de l'heure de lecture : plus du double de celui des *Antimémoires* de Malraux et quatre fois plus que celui d'un *San-Antonio*...

Selon les membres de l'I.L.T.A.M., le titre et la couverture « tendent à évoquer le problème de l'habitat, orientant le lecteur vers un contenu social ». Cette question du contenu social va obséder les auteurs, biaiser leur lecture et les amener à soupçonner le romancier d'avoir trompé ses lecteurs avec de fausses promesses. Examinant l'univers de l'histoire, ils notent l'absence de représentation du milieu, l'environnement n'étant « perçu que comme une série de décors, sans référence à leur réalité sociale ».

L'analyse de l'intrigue, second volet de l'étude, relève deux parties : dans la première Émile Jovis imagine ses voisins ; la seconde commence au moment où le protagoniste voit pour la première fois Farran sur son balcon, juste au milieu du livre. Quel en serait le fil conducteur ?

On est en droit de penser que le thème principal, en fait le véritable sujet du livre, est l'entrée de Jovis dans le monde interdit dont il vient d'avoir la révélation, par le passage de l'imaginaire au réel.

Jusqu'au moment où Jovis met les pieds au *Carillon doré* tout se passe comme s'il baignait dans les rêveries de son monde fantasmagique. Son intrusion dans la boîte de nuit le porte à se croire en mesure d'en concrétiser la réalisation, de s'extirper de ses pensées solitaires pour s'inscrire dans le registre de conduites effectives...

Ainsi, le livre apparaît comme l'histoire de l'évasion manquée d'un homme prisonnier d'un certain mode de vie, vers un monde jusque-là imaginaire pour lui, mais bien réel et dangereux.

Les auteurs font allusion à « un alibi psychanalytique » pour épicer la lecture, pour donner quelque crédit à la façon dont le narrateur représente la vie sexuelle du héros, ses tourments, ses désirs et ses souvenirs d'enfance.

On peut conclure de ces observations rapides que le sujet du Déménagement est la tentative d'évasion d'un homme enfermé dans son milieu social, familial et professionnel, vers un monde interdit dont la réalité brutale le repousse et le tue. C'est un sujet qui revient très fréquemment dans les romans de Simenon. Il n'a rien d'original ni dans la structure, ni dans la forme. En dehors du personnage central, dont la psychologie est calquée sur celle d'un grand nombre de héros de Simenon, les protagonistes sont de simples comparses. La psychanalyse n'intervient que comme une sorte d'alibi explicatif. Quant au contexte sociologique, il est à peu près inexistant.

Cette conclusion intermédiaire se poursuit par un essai de validation de la réception du roman auprès de vingt-cinq lecteurs. Le compte rendu chiffré des résultats de ces entretiens révèle le caractère disparate de leurs opinions et il n'est guère possible de s'y arrêter longtemps ici.

Dans l'ensemble, les lecteurs éprouveraient de la déception. Par rapport au sujet du livre, ils se répartissent en trois groupes selon qu'ils mettent en avant la sexualité, la recherche d'une vie meilleure ou des difficultés inhérentes à la vie moderne.

La mort finale du personnage principal est inacceptable pour une majorité de lecteurs. D'après les uns, elle n'est pas très crédible ; à l'estime des autres, elle est trop rapide, insuffisamment élaborée par le narrateur : cette rupture soudaine de cadence narrative les dérange.

Le canevas d'entretien, privilégiant l'opposition entre la rêverie névrotique et le « passage à l'acte », formatait les impressions de lecture des personnes interrogées. Tendance, les hommes seraient plus sensibles à l'insatisfaction du héros, les femmes plus touchées par sa quête de bonheur et de sécurité.

C'est donc un matériel pauvre. Sur ce matériel, le lecteur projette une matière infiniment plus riche, constituée par la conscience claire et confuse de ses propres problèmes.

De l'aveu même des sociologues, seule une petite partie du matériel recueilli a été exploitée, et, à ma connaissance, l'ensemble des données de l'enquête n'a pas fait l'objet d'une autre publication. Les auteurs, sans le dire explicitement, laissent planer leur propre insatisfaction pour ce « roman d'insatisfaction ». Regrettent-ils de s'être imprudemment engagés dans une voie sans issue ? L'emballage final ne manque pas de piquant :

S'il s'agit de tirer une conclusion rapide sur le livre de Simenon, on peut dire que c'est un ouvrage « de série » exploitant les caractéristiques des « romans d'insatisfaction » tels que Simenon en a écrit dans sa jeunesse. Mais l'auteur étant maintenant complètement coupé des milieux qu'il prétend décrire, la substance sociale est inexistante et l'analyse psychologique rudimentaire. [...] dans la mesure où Jovis reste une abstraction, la fin paraît gratuite, « surajoutée », Simenon tombant dans les tics les moins convaincants du roman policier.

Ainsi ce roman serait décevant, et pour les lecteurs du panel, et pour les sociologues. Les griefs se multiplient : une absence de renouvellement du romancier sexagénaire, une absence d'homogénéité générique due à la structure partielle de roman policier. En bref, on serait en présence d'un sous-Maigret qui ne tient ni ses promesses de polar, ni son ambition de reportage romancé sur des faits sociaux actuels.

4 Cherchez le Bulgare !

Trempé par ces deux douches écossaises, le premier venu pourrait hésiter à se lancer dans la lecture du *Déménagement*, malgré sa qualification de *best-seller*... ou en raison même de celle-ci. En se tournant vers la critique littéraire portant haut les couleurs de la fiction romanesque, trouve-t-on un écho plus compréhensif ?

Dans une brève critique, Guy Verdot² met d'emblée le doigt sur ce qui le dérange dans ce roman : une rupture de style. En effet, chose curieuse, Simenon n'a pas l'air d'employer la même plume avant et après la descente aux enfers et la course à la mort.

À franchement parler, cela ne va pas sans une certaine déception pour le lecteur, qui, dans les derniers livres de Simenon – je songe surtout au *Chat* et au *Confessionnal* – a senti un auteur tentant très noblement de faire oublier Maigret. Irai-je jusqu'au bout de ma pensée méchante ? J'ai l'impression que la fin du *Déménagement* a été expédiée, comme si l'auteur avait déjà envie de passer à un autre sujet, à une autre tentative de renouvellement.

Le romancier se trouve-t-il pris la main dans le sac, coupable d'un recours aux ficelles et aux poncifs des faiseurs de polars pour boucler son chantier en quatrième vitesse ? Le critique des *Nouvelles Littéraires* se garde bien de trancher. À chacun de se faire une opinion ! Il se retire du débat qu'il vient d'ouvrir. Il accorde tout de même un satisfecit global, pour les six premiers chapitres, qui lui font penser à Tchekhov : « cet art sobre et étrangement dépouillé [...] apportant une sorte d'usure des situations acquises, des conventions assises. »

Ce qui nuit à la compréhension et à l'adhésion du lecteur serait donc la rupture entre les six premiers chapitres et le septième. Assurons-nous de la réalité de cette rupture, car il est de bon ton, avant d'ouvrir un roman, de ne pas tenir pour parole d'évangile les mises

² Guy Verdot, *Les Nouvelles littéraires*, février 1968.

en garde savantes et les incitations publicitaires. Si la lecture naïve est un mythe, en dehors des comités de lecture éditoriaux, chacun a le choix de faire le ménage dans les potins du bouche à oreille et parmi les rumeurs du « massage » médiatique.

Il est plus que temps, à présent de se confronter au texte lui-même, de s'y plonger avec plaisir et de mettre au clair ses propres « hypothèses de lecture ». Comme y invitait la note d'intention, il s'agit d'adopter « une conduite esthétique », de contrôler son niveau d'interprétation et de tenir à distance quelque savoir ou influence extérieure. L'activité mobilise une relation imaginaire singulière entre le lecteur et un personnage de son choix, et une relation, bien réelle, entre ce même lecteur et l'auteur, qui a usé de ses sortilèges pour le séduire.

Cherchez le Bulgare ! Simenon fait quelque part allusion à ce jeu visuel où l'enfant qui regarde une image doit retrouver une silhouette humaine plus ou moins stylisée, camouflée dans un paysage. Ce qui échappe au premier regard finit par imposer sa forme. Une fois, cette détection opérée, la signification de l'image globale est chamboulée. En changeant d'échelle, on trouve la technique de l'anamorphose, bien connue depuis le célèbre tableau de Hans Holbein, *Les Ambassadeurs*. Un objet un peu flou faisant d'abord figure d'intrus dans la composition d'ensemble, impose, une fois décelé, une réorganisation radicale de la perspective. En usant de ce procédé, le peintre attire l'attention du spectateur, dont la curiosité a été sollicitée, sur le véritable sens de sa toile : dans *Les Ambassadeurs*, une tête de mort, aplatie dans le coin droit, annule l'impression globale de richesse, de toute-puissance et d'omniscience que le tableau pouvait donner à première vue. Où chercher, dans le roman, la figure du Bulgare ?

5 Un septième chapitre écourté ?

Il est étonnant qu'aucun commentateur ne fasse référence à la note liminaire que Simenon a sous-titrée « En guise de préface » :

Certains critiques [...] m'ont reproché de n'écrire que des romans courts. Celui-ci l'est particulièrement. J'aurais pu le délayer. Je me serais senti, en agissant ainsi, coupable de tricherie vis-à-vis de mes lecteurs et de moi-même.

L'auteur n'a plus entrepris la rédaction d'un roman-fleuve depuis vingt ans. Il a manifesté souvent sa préférence pour le roman-crise, relativement bref. Ce roman est-il vraiment « particulièrement court », comme il le prétend dans cet avant-propos assez sibyllin ?

Il suffit de comparer ce roman avec les cinq précédents. La pagination d'une œuvre complète, celle de l'édition Rencontre³, permet de trancher la question : *Le Petit saint* (189 p.), *Le Train de Venise* (135 p.), *Le Confessionnal* (134 p.), *La Mort d'Auguste*, 137 p.), *Le Chat* (156 p.), *Le Déménagement* (141 p.). Trois de ces cinq romans sont en fait un peu plus courts que celui-ci. La différence formelle qui le distingue nettement des autres est le nombre de chapitres : un de moins que les huit habituels⁴. Par ailleurs, dans trois cas sur six, le roman se compose de deux parties, ce qui peut indiquer une pause — et une reprise, après un temps de respiration — dans « la mise en roman ».

D'où viendrait alors que ce roman soit dit « particulièrement court » par l'auteur lui-même ? On se perd en conjectures. Le romancier aurait-il connu une panne d'inspiration ? Pressé d'en finir, aurait-il bâclé sa copie pour passer à autre chose ? Comme Simenon se défend de tricher avec le lecteur, le soupçon d'une braderie au rabais, avec quelques ficelles policières en compensation, ferait tache sur son honneur d'écrivain. Mais on sait que la critique littéraire ne se prive pas d'égratigner un confrère si l'occasion se présente...

Il n'est toutefois pas impossible que Simenon ait cessé précocement de s'investir dans ce roman. Le romancier aimant répéter qu'il porte à bout de bras son personnage, il aurait alors pu douter de ses forces et se serait empressé d'envoyer le protagoniste *ad patres* au plus vite pour se libérer l'esprit. Ce doute aurait pu le saisir le 22 juin 1967, alors qu'il se faisait une joie de bientôt se montrer en public pour la première fois, avec Térésa, sa compagne, à Vichy.

« Ceci ne nous regarde pas. », comme disent les journalistes qui ont encore quelques scrupules à s'immiscer dans la vie privée des célébrités. Quoique... ! En effet, le roman thématise le désir de refaire sa vie, de s'affranchir du qu'en dira-t-on et de la morale puritaine. Dans sa vie personnelle, le romancier s'apprête lui aussi à tourner la page...

Mais de telles suppositions ne rendent pas suffisamment compte de la maestria du septième chapitre.

³ Sa souscription démarre cette même année 1967.

⁴ *Le Petit Saint* fait aussi exception : il en compte neuf.

6. Pourquoi cette accélération du septième chapitre ?

Une autre hypothèse est à envisager : Simenon utilise délibérément un procédé narratif auquel il a déjà recouru dans d'autres « romans durs » comme *L'Outlaw* ou *L'Ours en peluche*. Ce procédé, aux antipodes de la confession-réconciliation qui clôt les *Maigret*, consiste à mettre brusquement le protagoniste hors course et le lecteur dans le coup en associant une impression de clairvoyance inexplicquée (le « héros » a comme une révélation) et un comportement difficilement explicable, décrit sur un tempo rapide de film muet. *No comment !* Que le lecteur se débrouille avec ça, sans attendre que le narrateur continue à lui tenir la main et lui suggère quelques éléments d'explication finale.

L'hypothèse du recours délibéré de l'auteur à un procédé narratif imposant au lecteur de décider de la situation « pendante » à la fin du récit va à l'encontre de l'opinion des commentateurs enclins à dénigrer ce roman. Ces derniers ont reproché à Simenon de tirer les vieilles ficelles du roman policier pour susciter l'intérêt, mais suffit-il d'une boîte de nuit fréquentée par la pègre et d'une rafale de mitraillette pour le classer dans le genre policier ? En toute rigueur, il n'y a pas de mort dans cette histoire, pas de constat de décès explicite dans le texte. Jovis quitte la scène fictionnelle dans une ambulance, ivre mort, certes oui, blessé par balles, et il se retrouve sur un lit d'hôpital. La fin reste ouverte, sans la moindre précision sur quelque pronostic de survie. Le mot « Fin » ne saurait tenir lieu de faire-part de décès.

Ce qui retient également mon attention, ce sont quelques invraisemblances du dernier chapitre. Faut-il les tenir pour les négligences d'un auteur trop pressé d'en finir ou pour les indices d'un rébus à résoudre, dissimulant la visée secrète du romancier ? Pour réduire au silence Jovis, un intrus trop bavard, il est des moyens tout aussi dissuasifs et moins expéditifs que la mitraillette. D'autre part, des truands qui préparent un coup à portée d'oreille d'un quidam nouveau venu, ça ne fait pas très sérieux. Et comment, vu son métier d'agent touristique parisien, Jovis pourrait-il ne pas connaître le genre d'établissements dont fait partie *Le Carillon doré* ?

J'en viens ainsi à penser que Simenon force le trait dans ce dernier chapitre. Il choisit de croquer Jovis en changeant de braquet (l'accélération soudaine du tempo), en changeant de ton (une ironie douce et désormais constante). Plus que jamais Emile Jovis passe alors pour une marionnette, un pantin désarticulé, et que le ridicule ne tue plus. Le divorce entre le personnage et le narrateur est consommé : le quadragénaire « se sentait devenu suprêmement clairvoyant et [pensait avoir] découvert le secret des hommes et de l'univers » :

Un homme a le droit, une fois dans sa vie, de faire l'amour avec une autre femme que la sienne.

Il n'avait rien à se reprocher. Il était peut-être damné si l'enfer de Blanche existait, mais il n'avait à rougir de rien.

Blanche le croirait en enfer... Il avait tout prévu... Il avait été lucide... Il était lucide... Elle le croirait en enfer... Et si elle avait raison ?...

Toute sa vie, il avait... S'il y avait vraiment un enfer ?...

Qu'ils ne croient pas que...

– Par... Par...

Il y avait une lampe puissante devant les yeux, une lampe aussi puissante que l'enfer.

– Pardon...

Quel « secret de l'univers » ? Jovis divague, l'esprit embrumé par l'alcool et la douleur. Simenon pianote sur un thème religieux dont il n'a pas (ou guère) été explicitement question : la tentation de l'amour libre, le passage à l'acte, les scrupules moraux, la crainte de l'enfer... Le narrateur s'amuse de cette mise en scène qu'il feint de prendre au tragique, comme au vieux temps des romans populaires. Cette impression de trompe-l'œil du dernier chapitre qui tranche ouvertement avec le reste du roman, n'est-elle qu'une vue de l'esprit ? Une relecture me conforte dans cette idée que Simenon manie parfois l'humour avec brio. Tout délayage, dès lors, devenait inutile.

7. La « réticence simenonienne » et sa rencontre avec l'air du temps

En rhétorique, la réticence est une figure par laquelle on interrompt brusquement la phrase, la laissant inachevée. On en trouve plusieurs exemples dans le septième chapitre, où prolifèrent les points de suspension jusqu'au dernier mot de l'histoire, « Par... Par... Pardon... ». L'accumulation des phrases courtes, espacées par des silences, signifie les difficultés qu'éprouve Jovis, à exprimer les idées confuses qui se bousculent dans son esprit embrumé : remords d'avoir eu l'intention de tromper sa femme, relents d'éducation chrétienne, ruminations des sentiments éprouvés depuis le déménagement, doutes identitaires suscités par ce qu'il a entendu derrière la cloison, rêves d'émancipation, velléités d'héroïsme dans une quête d'authenticité... Tout cela est de l'ordre du possible, mais le narrateur opte pour une posture d'entomologiste et laisse son personnage s'empêtrer dans ses interrogations confuses et dans sa quête existentielle.

Ce type de fin pour un roman dur n'a rien d'exceptionnel. Fidèle à son précepte « Comprendre et ne pas juger », le romancier se méfie des explications qui serviraient à cautionner le bien-fondé d'un jugement et il laisse au lecteur le soin de décider lui-même de ce qu'il a compris. Si le romancier se garde bien de faire passer un message explicite qui livrerait ses convictions personnelles, qu'elles soient d'ordre politique, philosophique ou religieux, il n'en va pas de même pour l'homme qui donne des interviews en tant que personne privée (et comme personnage public).

Simenon use donc de la liberté d'en dire le moins possible et particulièrement d'écarter toute considération morale, dans un roman. En pratiquant ce genre de retrait, en cultivant cette sorte de réticence, dont on a pu lui faire grief⁵, le romancier place le lecteur devant ses responsabilités d'interprète : ce dernier peut endosser aussi bien la toge du juge que celle de l'avocat si bon lui semble, il a le dossier devant lui, et c'est assez.

Faut-il prendre pour argent comptant l'opinion selon laquelle Simenon serait réticent à évoquer l'Histoire et les questions sociales d'actualité à l'époque où il écrit ses romans ? La question est délicate et, pour y répondre, il convient de prendre en considération ce que l'auteur choisit de traiter dans un roman et ce qu'il a décidé de ne pas commenter comme objet de la fiction romanesque. Admettons, au point où j'en suis arrivé, que les démêlés intimes de Jovis, suscités par la conversation qu'il a surprise, soient au cœur du roman, admettons qu'il débâte, en son for intérieur, des enjeux d'une vie moins contrainte par la morale petite-bourgeoise et d'une sexualité libérée du carcan conjugal. Si l'on admet cela, le roman est-il ringard ou, au contraire, en harmonie avec les débats en cours à la fin des années 1960 ?

Au mois de juin 1967, les étudiants revendiquent bruyamment la mixité dans les cités universitaires et se soulèvent contre l'interdiction des relations sexuelles pour les

⁵ Ainsi, pour Léon Thoorens (Qui êtes-vous, Georges Simenon ?, Marabout Flash n°21, Verviers, 1959, pp. 136-37) : « Un romancier sain et équilibré qui écrirait *Le Temps d'Anaïs*, *Une vie comme neuve*, *L'Horloger d'Everton*, serait un ignoble personnage. On n'a pas le droit d'écrire de telles œuvres sans y être poussé par un besoin intérieur. C'est ce besoin intérieur, la nécessité, qui le sauve de la pornographie pure et simple. Tous les lecteurs n'en n'ont évidemment pas une conscience nette (et c'est en quoi l'œuvre de Simenon est moralement dangereuse) mais ces livres, nés d'un besoin irrépensible d'expression, sont toujours, d'abord, une explication de Simenon avec lui-même, avec l'un de ses fantômes. » Simenon réagit en s'aventurant — une fois n'est pas coutume — sur le terrain de son interlocuteur : « Je n'écris pas pour être utile. J'écris parce que j'ai envie d'écrire. Cependant, depuis quelques temps, je finis par me rendre compte que j'ai été utile, en tout cas, à certains. [...] J'ai donc appris que j'avais une certaine utilité, mais il ne faut pas exagérer. Je crois que mon utilité vient surtout de ce que l'homme, quand il découvre que d'autres hommes sont comme lui, se sent moins honteux de lui-même et reprend confiance dans la vie. » (*id.* p.138). Soit dit en passant, le courrier des lecteurs, confirmerait le romancier dans l'idée que ses romans pourraient avoir une forme d'efficacité thérapeutique, en débarrassant le lecteur de ses sentiments de honte et de culpabilité, en restaurant sa confiance envers ses congénères et sa propre existence.

couples non mariés dans les résidences qu'ils habitent. Le rapport n'est certes pas *étroit* avec la thématique susmentionnée, mais il n'est pas inexistant. Lorsque le roman sort en librairie, l'Assemblée Nationale, au terme de longs débats houleux, vote la loi Neuwirth qui concerne la régulation des naissances et l'autorisation de la pilule contraceptive. Les décrets d'application ne verront le jour que cinq ans plus tard, mais l'aspiration à une nouvelle sexualité est dans l'air du temps.

En juin 1967, Simenon donne une interview au mensuel *Lui*, Jacques Lanzmann, journaliste et confrère lui faisant endosser la posture décalée d'un « grand théoricien de la sexualité ». Le romancier, se prenant au jeu, déclare :

Je vous ai dit (...) que je n'étais pas un moraliste et les opinions que je formule, je ne vous les donne ni en tant qu'écrivain, ni en tant que moraliste, je vous les donne en tant qu'homme de la rue, comme n'importe qui pourrait le faire.

Celui qui s'exprime en « homme de la rue » jouit cependant d'une grande notoriété et s'érige en champion des « petites gens » :

J'ai passé ma vie à les défendre, justement parce qu'ils sont coincés entre deux mondes [le pouvoir politique et celui de la morale religieuse] qui les étouffent. Et alors, ils ont acquis cette qualité qui est extraordinaire parce qu'ils l'ont en fait au fond d'eux-mêmes ; c'est la résignation. Ce sont des gens qui parviennent à être résignés.

En matière de sexualité, ces « résignés » seraient prisonniers de leurs tabous :

Je considère que la sexualité est une chose extrêmement importante, qui a été très mal considérée jusqu'à présent ou à peu près, mais qui commence à entrer dans la réalité sociale. Elle entre dans les mœurs. Avant, c'était une chose honteuse. On devait se cacher, on n'en parlait pas ou ceux qui en parlaient le faisaient d'une façon qui salissait plutôt la sexualité qu'autre chose. J'ai horreur de ça. Je n'aime pas la gaudriole. La sexualité n'est pas un sujet de plaisanterie. C'est une merveilleuse chose [...] un des grands éléments de notre équilibre.

De fil en aiguille, Simenon en vient à une critique frontale de l'institution du mariage et du divorce qui en découle, l'harmonie sexuelle dans un couple n'ayant qu'un temps.

Je crois en tout cas que le mariage, tel qu'il est actuellement est une institution périmée qui périra petit à petit. Déjà dans certains pays, on parle de mariage précédé de deux ans d'essai et qui serait renouvelé comme un bail.

Cette prise de position publique, huit mois après la sortie en librairie du *Déménagement*, jette une lumière rétrospective sur ce que le roman laissait dans l'ombre. En l'occurrence, la fiction simenonienne se montre en phase avec l'actualité sociale. Jovis ferait partie de ces « petites gens » coincés par une morale en voie d'obsolescence. Il ne se montre pourtant pas complètement « résigné » et ce qu'il devine de l'existence de son voisin le porte à penser qu'il pourrait « accéder au « secret des hommes », s'affranchir relativement des conformismes sociaux. Mais il n'est pas un bon exemple : il s'y prend si maladroitement qu'il n'offre qu'une dérisoire résistance à la vague de honte qui le submerge. La perche est tendue au lecteur, confronté au souci de soi et à la recreation des normes sociales.

JOUER AVEC LA LIGNE OU UN DEVOIR D'INCONSCIENT

Dr. Christian NEYS

Psychiatre – psychanalyste

Pour introduire le sujet

ON NE peut pas dire que Georges Simenon ait été avare de paroles sur son activité de romancier. Il répète qu'il écrit « par besoin », que l'écriture le soigne. « Tout cela est et doit être inconscient »¹ Réticence ou clairvoyance ? Tout au long de sa vie, les explications s'additionnent, se chevauchent, parfois se contredisent.

« J'ai souvent répété dans des interviews que si j'avais tant écrit, c'est parce que j'étais à la recherche de l'homme, de ce que j'appelle l'homme nu, c'est à dire tel qu'il est réellement, si différent de l'homme habillé, soit tel qu'il voudrait paraître »². La phrase est extraite de la seconde série des Dictées, datée du 22 février 1979. Simenon vient de reconnaître combien il « ... reste, à soixante-seize ans, troublé par le mystère de la femme. » : « *Entre l'homme et la femme, il y a, dès leur naissance, une différence fondamentale que j'ai toujours cherché toute ma vie à m'expliquer.* »³ La quête de « l'homme nu » procéderait-elle de la fascination qu'exerce la différence sexuelle ? En ressassant qu'il est engagé dans cette quête, Simenon dissimule-t-il qu'il est obsédé par la question de cette différence ? Cache-t-il que son besoin d'écrire croît dans le terreau de cette question-là ? Il prend ses distances : « Je ne crois pas qu'il s'agisse d'une sorte de mysticisme et encore moins d'une obsession » Réticence ? Un voile posé sur le « fond du problème ? Simenon ne se prive pas de soulever ce voile dans l'interview ou dans la correspondance, mais en se défaussant alors sur le partenaire de la responsabilité du questionnement : quand nos échanges débutent, il m'invite à lui poser des questions lui permettant de me fournir « *les réponses les plus précises possible.* »⁴ C'est donc à moi qu'il incombe de désigner le coin du voile que je voudrais voir lever, mais nul n'ignore que poser des questions auxquelles la personne interrogée peut répondre très précisément porte souvent à leur fermeture. Alors, réticences encore ?

¹ Simenon Georges, *Correspondance particulière avec l'auteur*, lettre du 9 mai 1986.

² Simenon, Georges (1981). *La femme endormie*. Paris : Presses de la Cité, p. 18

³ Simenon Georges, *Correspondance particulière avec l'auteur*, lettre datée du 20 mai 1985

⁴ Simenon Georges, *Correspondance particulière avec l'auteur*, lettre datée du 20 mai 1985

La différence entre le masculin et le féminin que Georges Simenon dit chercher à élucider concerne tous les sujets humains et, en cela, l'auteur est fondé à se dire « un homme comme un autre ». C'est le titre du premier volume de ses *Dictées*. Elles se substituent au besoin d'écrire des romans, mais ne signent pas la fin du besoin de publier. Simenon se dit alors « *délibéré* » : « *Je ne me rendais pas compte à quel point, auparavant, j'avais été l'esclave de mes personnages et de leur habitat.* »⁵. L'homme jette l'habit du romancier, se banalise — s'abîme diront certains — dans une prise de parole où toute sa subjectivité éclate. Des avis sur tout : la famille comme le monde. Mais un psychanalyste sait que la boue de la parlotte charrie les pépites de l'inconscient...

Les *Dictées* dissipent-elles le mystère de la femme qui fascine Simenon ? Non, mais elles l'épinglent explicitement de façon récurrente. Le mystère demeure, patent dans la répétition. Et la différence sexuelle se rejoue dans les rôles nouveaux de Georges qui dicte et de Térésa qui enregistre. On tourne en rond autour du gouffre — ou du cratère du volcan, comme on voudra. Il faut se résigner aux approches. Il faut se contenter d'ébauches. Peut-être faut-il s'en réjouir, car les ébauches en disent parfois plus sur leur auteur que les tableaux finis... « Je n'ai aucune prétention didactique ... et c'est facile à voir en me lisant. *Je n'ai aucune idée à défendre, sinon la dignité de ce que j'appelle le petit homme, que l'on rencontre dans la majorité de mes romans.* ». Simenon m'écrit ces lignes en 1987⁶ De l'homme nu à la défense de la dignité du petit homme : Simenon persiste à désigner la piste où le lecteur doit s'engager pour faire sens avec ses écrits.

Le passage de la ligne, roman.

« L'homme nu », « l'homme comme un autre », « le petit homme », rencontrons-le dans *Le passage de la ligne*⁷, un roman écrit en 1958, à Échandens, un roman dont le titre reprend l'expression que Simenon utilisait volontiers pour parler des trajectoires de ses personnages dans l'espace social. C'est « en passant la ligne » que le « petit homme » accomplit son destin. Il n'a pas marché à l'étoile, le petit homme, pas plus que son créateur ignorant la fin de l'histoire au moment où il entame son récit. L'étoile n'est visible qu'au bout du chemin et elle brille d'autant plus qu'en le parcourant des lignes ont été franchies.

Steve Adams, le narrateur protagoniste, constate rétrospectivement qu'il a franchi la ligne trois fois : « *La première fois en fraude, avec l'aide d'un passeur, en quelque sorte, une fois au moins légitimement et je suis sans doute un des rares à être retourné de plein gré à son*

⁵ Simenon, G. : *Un homme comme un autre*, Presses de la Cité, Paris, 1975, p.8

⁶ Simenon Georges, Correspondance particulière avec l'auteur, lettre du 9 avril 1987, inédit.

⁷ Je me réfère à l'édition originale, doit *Le passage de la ligne*, Paris, Presses de la Cité, 1958..

point de départ. » (p.11). Mais il n'est pas le seul à être passé de l'autre côté de la ligne. Les itinéraires de ses parents ne cesseront de l'influencer.

Considérons d'abord celui de son père. Gary Adams est anglais et « purser » (officier-comptable à bord d'un paquebot) employé par la Cunard, une célèbre compagnie maritime proposant de nombreuses lignes à travers le monde. Cet homme, professionnellement voué à ne pas dévier, rappelle avec insistance Désiré, le père de Simenon. Il fait cependant un pas de côté en « fautant » avec la mère de Steve. Il reconnaîtra l'enfant, trace de son « passage », mais rentrera dans le rang : il quitte la France, pays de sa perte, pour regagner son Angleterre natale.

La mère, à présent. Antoinette est Normande. Elle a de nombreuses sœurs. Aucune ne quittera la Normandie, sauf elle, qui finira sa vie dans les Deux-Sèvres. Après son aventure de jeunesse avec le père de Steve, elle se fera, à Cherbourg, une solide réputation de femme légère avant de se ranger, à Niort, comme cuisinière, servante et maîtresse d'un juge d'instruction sans enfant, dont elle attendra en vain l'héritage.

Un père qui s'empresse de corriger ses faux pas et rentre au bercail, une mère qui persiste dans la transgression et sort du cercle géographique familial pour se fixer à l'opposé d'une ligne fictive qui peut-être tracée entre Cherbourg — le lieu de naissance de Steve — et Paris⁸. En lisant les itinéraires de ces personnages, ce qui retient mon attention de psychanalyste, c'est leurs passages de la ligne : ils sont à la fois d'ordre spatial et d'ordre moral. Ni la rentrée dans le double réseau des lieux et des normes sur lesquels circulent les « petites gens », ni la sortie de ces réseaux ne portent à l'euphorie : le retour à la case départ, c'est la fin des passages et des occasions qu'ils offrent. Le destin s'achève avec ce qui peut paraître une morale : l'obstination dans la déviance mène, au bout du compte, à la désillusion.

Conjuguer lecture et ce que l'on nomme « psychanalyse appliquée », c'est établir une double homologie : entre les personnages et, d'une part, l'écrivain, d'autre part, l'homme⁹. Homologuer n'est pas forcément affirmer l'existence d'un strict parallélisme. Homologuer, c'est laisser du jeu à la différence dans la ressemblance. Nous connaissons tous un Georges Simenon qui ne tient pas en place, qui multiplie les passades. Il lui faudra l'expatriation puis, bien plus tard, le repli dans la modeste maison de Lausanne pour qu'il se fixe définitivement bien loin d'une ville natale qu'il ne reverra que rarement. Simenon affirme ne pas savoir où il va conduire ses « petites gens », mais cette ignorance concerne

⁸ Pour se rendre de la capitale aux plages, les Parisiens passent par Saint-Saturnin, le village de la lignée maternelle de Steve.

⁹ On peut se demander lequel des deux était — *Simenon dixit* — devenu l'esclave des créatures fictives ?

les passages de la ligne morale. Les passages de la ligne spatiale sont, eux, bien tracés sur les enveloppes jaunes. Dans les deux cas, les personnages oscillent entre insécurité et sécurité. Passer la ligne puis revenir en arrière, passer la ligne et aller de l'avant : c'est « le petit homme » qui cherche vainement à se dépouiller de ce qui le couvre, de ce qui l'habille aux yeux du monde. Homologie encore dans la sortie de scène, pour le romancier à la fin de sa vie, ici clairement dite pour le narrateur à la fin du roman.

Steve Adams voit sa jeunesse ballottée entre la Normandie, où vivent misérablement ses grands-parents maternels ainsi que ses tantes, l'Angleterre, où son père s'est remarié, et Niort, où s'est installée sa mère, Niort où Steve poursuit, en interne, des études de lycéen entamées à Caen. De ce va-et-vient, je retiens un épisode qui a trait non au changement de statut allant de pair avec le franchissement des limites qui séparent les « cases » où sont distribués les individus sociaux — thème explicité par le personnage narrateur —, mais au passage de cette ligne au-delà de laquelle se trouverait dissipé le mystère de l'autre sexe.

Steve est en manque d'affection parentale. Seule sa tante Louise, capable de regarder le « petit homme », lui témoigne la sollicitude qui lui fait défaut. C'est elle qui, mariée à un hôtelier de Port-en-Bessin, sera l'instigatrice de sa première expérience sexuelle. Curieuse expérience où un substitut maternel, dont le physique ne laisse pas le jeune adolescent indifférent et que son mari traite de « garce », incite son neveu à profiter d'une fille de salle peu farouche. Pour la première fois, Steve pénètre le corps d'une femme et se confronte au mystère de l'autre sexe. Par le truchement du narrateur personnage, objet du désir et réticence se conjuguent. Simenon fait dire à Steve : « *Je suis persuadé que ce qui s'est passé à Port-en-Bessin est quelque chose de très complexe, de très subtil, qui a eu, pour moi, une assez grande importance. Il est possible que je me trompe, que j'attribue à ma tante des sentiments, des intentions qu'elle n'a pas eus, mais j'en serais étonné* ». (p. 104) Simenon exhibe à la fois le doute du narrateur (« *Il est possible que je me trompe* ») et, sitôt après, il suggère au lecteur de ne pas le partager (« *j'en serais étonné* »).

Bien des années après l'événement — la narration est rétrospective : le protagoniste est au bout de sa route —, Steve dit, de manière explicite, que cette première expérience sexuelle demeure pour lui un écheveau de sens qu'il doute de pouvoir démêler de manière à rendre compréhensible, pour lui-même, ce qu'il a vécu ultérieurement. Remarquable exhibition de la réticence : ce qui a eu lieu et qui hante la mémoire du narrateur est « *très complexe* », « *très subtil* », « *d'assez grande importance* », donc non réductible au coût. Ce qui a eu lieu le laisse avec « *des blancs dans [s]on esprit* » (p. 107). Des blancs : c'est le mot commun dont usent parfois les narratologues pour désigner les « espaces d'indétermination », les non-dits relatifs aux motifs, aux mobiles et aux buts des actions. Mais de quoi se souvient celui qui, rétrospectivement, ne parvient à trancher le nœud du sens ? Il se souvient du « *Vas-y vite !* » (p.106) de sa tante Louise, de son regard mi-complice,

mi-impératif, désignant la fille de salle avec « *un érotisme étrange, à la fois candide et pervers* » (p.105) et peut-être comble-t-il les blancs en hasardant une « *possession de [sa] tante par personne interposée* » (p.107). Épinglons l'équivoque : l'objet du désir de Steve n'est pas incarné dans le corps de la fille de salle, truchement de l'Autre inaccessible ; Steve est en proie à l'Autre féminin par le truchement d'un sexe accessible — ceci n'excluant pas cela.

De la déroute à la fuite, le pas est vite franchi : c'est pour Steve le départ pour Paris dans un petit hôtel de la rue Delambre. La suite se lit comme l'histoire d'un petit homme qui s'obstine et réussit à sortir des « cases » qui font la vie sociale de ce vingtième siècle. Simenon nous fait vivre l'histoire d'un sujet en quête d'une identité, d'un sujet qui tente d'endosser divers rôles pour les rejeter peu de temps après, avec une agressivité qui demeure implicite mais que l'on peut supposer. Balançant son personnage entre la sécurité et le risque, Simenon décrit son siècle avec la précision mais aussi l'impassibilité du naturaliste. En suivant Steve Adams, on découvre Paris, avec les gens riches qui dépensent, ceux qui travaillent durement et ceux qui s'arrangent de l'inégalité des conditions ou qui en jouent à leur profit.

Steve suit d'abord ceux qui se lèvent tôt et servent les possédants. Il se frotte à la vie de la rue, « *un besoin comme si j'avais dû puiser ma substance dans la substance des autres* » (p.130). Mais alors il n'a « *pas d'autre droit que celui d'être tourmenté pendant des heures* » (p.131) face aux femmes « *qui avaient le droit de sortir à peine vêtues, dans des tissus légers qui ne faisaient que mettre leur chair plus en valeur, que la rendre plus tentante.* » (p.131) Frustration contre exhibition, contraste des « droits » : désir sexuel et conscience de classe se mêlent dans l'esprit du « petit homme » qui s'avance en funambule sur le bord des cases sociales. « *Je les comprends tous, chacun, plus ou moins consciemment, suivait sa ligne comme je suivais la mienne dans les différents quartiers de Paris.* » (p.139-140) Basse continue de la sarabande parisienne, cette interrogation sans réponse : que désire, que pense une femme ? Que pense par exemple cette servante de l'hôtel que Steve prend à la hussarde : « *Je l'ai poussée dans ma chambre en silence, sur mon lit et de son côté elle n'a pas ouvert la bouche, elle m'a laissé faire, sans qu'il me soit possible de deviner ce qu'elle pensait.* » (p.140) La question est suffisamment perturbante pour le faire fuir de l'hôtel de la rue Delambre pour la rue de Turenne. Il y partage « *... la solitude de l'homme, surtout du pauvre, dans les grandes villes* ». (p.142)

« *Je n'étais qu'un passant* » (p.144). Steve « pratique » Paris dans une solitude dont il dira s'être enveloppé. : les bars, le Moulin Rouge, les pistes de danse, les tables pour amoureux, enfin le trottoir. « *Ainsi donc, on pouvait passer une, deux, trois frontières, mais aucune ne me paraissait la frontière définitive, la vraie ligne de démarcation.* » (pp.153-154) Steve joue avec les limites des microcosmes sociaux, mais il trouve le jeu dérisoire. Par ses yeux, Simenon décrit un siècle de « faux semblants », avec des « *frontières fabriquées de*

toutes pièces, imposées à ceux qui voulaient bien se les laisser imposer. » (p.154), Le romancier insiste : il y a, fantasmée par lui-même, une ligne définitive à franchir. « Cette ligne (...) il n'y a aucune raison pour qu'elle disparaisse un jour. » (p.155).

La rencontre d'un escroc entraîne Steve au-delà de la frontière où peut commencer une vie nouvelle, mais la sienne sera semi-clandestine. « C'est Alvin Haags qui allait être mon passeur et c'est avec lui que je devais, pour la première fois, passer la ligne en fraude. » (p.179) Le jeune homme devient l'espion des riches héritières dont son « passeur » convoite les bijoux. Voilà donc Steve entré sur le circuit que fréquentent les gens fortunés. Il voyage ; Paris reste son port d'attache, mais, de Deauville, à Amsterdam, de Cannes à Bella Riva, il découvre un « nouveau monde » et endosse, en marge de la légalité, un rôle inédit, lucratif autant que caméléonesque, qui consiste à « observer du matin au soir et presque du soir au matin ». (p.196). Voici Steve, éclaireur pour le compte d'un truand, monté sur la scène mondaine. Mais il n'y est qu'un figurant, un accessoire rétribué pour ouvrir l'œil sans attirer l'attention sur lui. « Je passais d'une case à l'autre, c'était par jeu. J'apprenais, en définitive, à devenir l'homme de nulle part et de partout que j'avais confusément rêvé d'être. » (p.184). Par la suite, dans l'automobile rouge décapotable qu'il s'est offerte pour se distinguer des siens — tapageuse affirmation d'une différence qui fait office d'identité —, le jeune homme parcourt la France en prenant soin d'éviter Niort où demeure sa mère. Steve se frotte aux financiers qu'il distingue « des marionnettes dont le seul rôle est de briller. » (p.195). Il ne se trompe pas sur l'or et le plaqué, sur la force et la frime, sur le pouvoir et les hochets. Il s'amuse à dissiper l'illusion, mais ce jeu ne laisse pas de traces : « Il ne reste de tout cela que de larges pans d'ombre et de lumière, une jetée blanche, des bateaux blancs, le scintillement des poissons dans les filets que l'on ramenait sur le sable. » (p.213).

Vient alors le temps de sa « deuxième initiation ». (p.215) Cette fois, ce n'est plus un escroc mais un barman qui lui permet de s'introduire parmi les fortunés du Fouquet's. Steve devient le secrétaire d'une Gabrielle D., une femme qu'il dit, sans ambages, autoritaire, et toujours sous tension. Un nouveau rôle ? Oui, mais guère différent du précédent : « J'étais le public en somme, et c'est sur moi qu'elle essayait son humeur, c'est avec moi qu'elle s'entraînait. » (p.227) Encore une fois, le « petit homme » est un accessoire, assigné à sa place par le besoin d'un autre. Et pas n'importe quel autre : une femme d'affaires habituée à commander et soucieuse de l'effet qu'elle produit en représentation. Comment ne pas songer ici au rôle de secrétaire joué par Simenon auprès du marquis de Tracy, imbu de lui-même, condescendant et caractériel ? Mais ce qui retient mon attention, c'est la substitution d'une figure d'*executive women* avant la lettre à celle de l'aristocrate homme de presse. C'est à une personnalité féminine dominante autant que fascinante qu'il a maintenant affaire. Steve, questionné par le mystère de l'autre sexe, a laissé sa tante, tout aussi fascinante pour l'adolescent qu'il était, diriger sa première expérience sexuelle, sa première rencontre du corps de la femme. Il reproduit cette expérience, mais sans aucun

bénéfice qui touche à l'éclaircissement de ce mystère. Nul rapport explicite entre Louise et Gabrielle, faut-il le dire ? C'est moi qui, derrière les réticences du romancier, hasarde une hypothèse : madame D. exacerbe la curiosité de Steve autant que sa crainte de la domination féminine.

La guerre sépare Steve de Gabrielle D. Pour lui, c'est la vie de soldat, condensée dans un acte où se mêlent violence et désir. Comment les hommes et les femmes s'arrangent-ils de ce mélange ? La question le taraude. Le passage à l'acte sera sa seule réponse. Sur un bateau, Steve viole « méchamment » une jeune infirmière qui « *dans cet enfer, était restée aussi calme, aussi nette, aussi efficace que dans un hôpital de la campagne anglaise.* » (p.235) Le passage à l'acte n'éclaire pas le mystère, tant s'en faut ! L'infirmière, qui, dans l'horreur, non seulement demeure « efficace », gardera le silence sur ce qui s'est passé. À la frustration de connaissance se mêle, dans l'esprit de Steve, un sentiment de honte, ici clairement avoué. Mais sur ce qui le motive, la réticence reste évidente : « *Je n'en sais rien. Je refuse de le savoir* » (p.236). Ce sera son seul commentaire. Ou à peu près. Il évoque en effet la balle qu'il se serait tiré dans la tête pour d'échapper à la justice des hommes, au cas où l'infirmière l'aurait accusé de viol. (p. 236)

Pour le « petit homme », le résultat est navrant autant qu'indigne : Steve a pris un corps, mais pas la femme qui persiste à lui échapper. Il ne comprend pas. Il a forcé l'infirmière qui continue à lui adresser la parole « *comme si de rien n'était* » (p.236) La volonté de ne pas savoir de cette femme est-elle analogue à la sienne, complémentaire de la sienne, justificative de la sienne ? « *Verleugnung* », dit Freud, « *démenti* », traduit Lacan. Il ne s'est rien passé parce que nul sens n'est passé, parce que les sujets agissants se sont abolis dans l'insignifiance de leur acte, pourtant stigmatisé par la loi sociale. Steve nous entraîne bien près de la clinique perverse.

Troisième franchissement de la ligne. Cessant enfin d'être sous la coupe d'autrui, celui qui s'était défini comme un « *observateur de palais* » tire de son expérience du monde un savoir-faire dont il va profiter lui-même. Steve devient « *public relation* » pour le lancement de films ou de produits divers. Il est maintenant bien au fait de la société d'après-guerre où la culture américaine envahit l'Europe. Faisant « *comme les autres* », il se marie en 1950 pour commencer une existence qui ressemble à celle de Gabrielle D. Le voilà, « petit homme » dans la position de la femme d'affaires, et cela l'affole. « *C'est l'époque la plus trouble de ma vie, celle que j'aurais le plus de peine à décrire.* » (p.240) « *Comme si, montant de case en case, m'éloignant de plus en plus des nécessités élémentaires, de la faim et de la soif, d'un monde où chacun est soumis à des lois immuables, je m'étais égaré à mon insu dans un univers abstrait où il n'y avait plus que des signes.* » (pp.243-244)

Steve n'est plus seul, il vit en couple mais se sent égaré dans le monde qu'il fréquente. Son épouse ne peut avoir d'enfant et cette stérilité, objectant au peu de sens que le narrateur donne à la femme, accroît son égarement. Encore une fois, l'issue sera la fuite. Steve se sauve, après trois ans « passés dans le bocal » (p.243) pour se trouver un ultime point d'attache : un magasin d'antiquités dans le vieux quartier d'Hyères. « *C'est Niort, en somme, qui recommence* ». La phrase achève le roman. Steve Adams sera donc parti « d'en bas », aura exploré les classes moyennes ou supérieures pour, au terme de son périple, se mêler à nouveau au peuple des « petites gens ». Presque un retour, donc, à la case départ, remarquablement désignée par le nom de la ville où vit sa mère. Niort n'est pas la ville natale : Niort, c'est le nulle part de la déviance maternelle. Non-dit, une fois de plus, mais compensé en quelque sorte par un aveu de lucidité : « *Je ne suis pas un vrai antiquaire, je n'appartiens pas à la vieille ville, ni à la région, de sorte que quelquefois je me considère comme un imposteur, ou comme un voleur.* »(p.245) Hyères n'est pas plus Ithaque que Niort ne peut l'être : Steve n'y trouve qu'un équilibre « approximatif » : il n'y vit plus en égaré mais il y vit en étranger.

La femme participe à ce bouclage. L'épouse de Steve le poursuit — sans que cela l'inquiète vraiment — pour l'argent qu'il a pris pour s'installer : un gros paquet d'actions déposé chez un notaire, à l'adresse de sa Tante Louise. Le personnage narrateur — Simonon, réticent — n'en dit pas davantage : j'interprète : l'initiatrice par corps interposé, celle qui a incité à la première rencontre sexuelle aura la garde de son viatique. Un pas de plus du psychanalyste : celle qui a légitimité le désir veille sur le pécule assurant un avenir confortable. La tante Louise imaginaire est une figure compensatoire de la répressive Henriette Simonon qui, en dépit de sa « peur de manquer » n'a jamais accepté l'aide financière de son fils Georges.

« *C'est Niort, en somme, qui recommence.* » Peut-on mieux dire, peut-on dire de façon plus définitive (puisque c'est l'ultime phrase du roman) que le passage de la ligne conduit, loin des itinéraires empruntés, dans un lieu précautionneusement évité (je ne veux pas finir là, et c'est pourtant là que j'aboutis !), où le sentiment d'être étranger, anonyme dans la foule, « *Imposteur et voleur* » au surplus, signe la fin de la quête identitaire? Et ne serait-elle pas, cette quête, au foyer de la création romanesque simenonienne? *Le passage de la ligne* ne serait-il pas un titre emblème, et la clause du récit un constat (fataliste ?) que fait l'auteur sur ses propres franchissements des limites?

Steve et Georges ? Retour sur l'homologie. Comme son personnage, Simonon joue avec les lignes : en tant qu'écrivain, en tant que vedette mondaine, en tant qu'homme d'affaires, en tant que citoyen, en tant qu'individu privé. Il joue avec les lignes plutôt que de franchir le pas dans un état de société et à une époque de l'histoire où, bien plus qu'aujourd'hui, il faut choisir pour être, où l'identité a pour prix l'engagement. Ce qui,

pour Simenon, équivaut à ce que je désignerai comme un devoir d'inconscient peut expliquer bon nombre de ses errances — voire de ses erreurs — face à des alternatives d'ordre public ou d'ordre intime, face aux « ou bien... ou bien » qui jalonnent le cours de l'existence. L'issue définitive ? Ce sera sinon vraiment, comme dans *Le passage de la ligne*, le repli sur un soi dysphorique, vivant, se nourrissant de la foule anonyme. Le néologisme¹⁰ qui désigne une de ses dernières résidences — Noland, le lieu où il écrit *Le passage de la ligne* — nomme bien la fin de sa quête. Il complète le choix de la dernière maison, de la dernière compagne, de la dernière manifestation de soi dans le bavardage des *Dictées* plutôt que dans la poursuite de l'œuvre romanesque¹¹.

Une grande partie du roman s'attache à l'enfance de Steve. De sa propre enfance, Georges Simenon parlera sans réticence manifeste, Dans sa correspondance, il me décrit son plus ancien souvenir où il est encore question de ligne: « *Un de mes grands souvenirs d'enfance est celui du soleil, dans la rue Pasteur, qui éclairait tantôt une section de la rue et qui, lentement, grignotait du terrain pour en éclairer une autre section. Cette ligne séparant l'ombre de la lumière fascinait le très jeune enfant que j'étais.*¹² ». « Souvenir écran » où l'ombre et la lumière métaphorisent le latent et le visible, la connaissance et le mystère, le permis et l'interdit, le dicible et l'indicible, le mal et le bien, etc. Le souvenir explicite la fascination, la jouissance inconsciente du petit Georges à la fois aboli et transcendé par son propre regard. À cette fascination de l'enfant réel par une ligne quasi vivante qui définit dans la rue des « sections », répond la certitude du personnage romanesque : il existe une ligne vouée à ne jamais disparaître et qu'il ne faut pas confondre avec les limites des cases sociales, à l'intérieur desquelles il joue à ne pas se laisser enfermer.

Ce qui fait l'histoire des hommes se réduit donc, pour Steve comme pour Simenon lui-même, à une seule ligne qui importe : passer cette ligne, c'est se confronter au mystère de la jouissance féminine et cela n'est pas sans risque. La femme doit donc rester l'autre sexe et ce qu'elle veut ne peut se dire. Dans le roman, Steve franchira peut-être cette ligne dans son troisième passage, quand il se fait le double de Gabrielle D., soit quand il se fait « femme d'affaires ». Le pouvoir, la possession est et doit rester du côté des femmes. Franchir la ligne, c'est pour le petit homme le risque d'un total égarement. Je ne fais ici que reprendre les paroles de Steve quand il évoque son troisième passage de ligne : « ... dans un univers où il n'avait plus que des signes. » (p.243-244) Me faut-il rappeler que, dans la clinique psychiatrique, un univers fait de signes, un univers dont le signifiant s'absente comme tel est celui de la psychose ?

¹⁰ Au sens psychanalytique et non linguistique du terme : mot inventé qui manifeste l'inconscient.

¹¹ Exceptons du bavardage les *Mémoires intimes*, mais notons que le déclencheur de cette autobiographie est encore une femme, sa fille Marie-Jo dont le suicide l'a bouleversé.

¹² Simenon, Georges : Correspondance particulière avec l'auteur, lettre du 8 juillet 1986, inédit.

La curiosité de Simenon devant la jouissance féminine va ainsi de pair avec un paradoxal refus de savoir. C'est encore la réticence. Elle le sauvera de l'égarement, mais pas de la répétition. La réticence de Simenon peut bien être à la fois consciente et indispensable dans ce qui le structure inconsciemment. Les femmes doivent donc rester pour lui une énigme qui l'accompagnera dans ses multiples passages de lignes, toujours oscillant entre risque et sécurité. Il est impératif que cette « différence fondamentale » des sexes ne disparaisse pas. Simenon dans sa vie, Steve dans le roman répéteront sans cesse que ce que désire la femme est impossible à saisir, ce que le rapport sexuel vérifie chaque fois. Cette énigme a été, pour Simenon une sorte de pilier existentiel, la confirmation qu'il est bien un « homme comme un autre ». Incessamment, il cherchera à lever le voile du mystère, qui toujours retombera. Ce qui fut pour Simenon une vraie thérapie, avouée sans réticence, sinon sans forfanterie — les fameuses 10.000 femmes — accompagne l'écriture, autre thérapie avouée, répétition compulsive, sur les tréteaux de la fiction, dans des scènes fantasmatiques, de l'échec de sa propre quête. Le romancier raconte donc les arrangements précaires que l'énigme de l'autre sexe autorise dans un monde complexe, voire dangereux. Ses romans se révèlent ainsi, à la fois exhibition et contemplation fascinée de la différence sexuelle : ligne fondamentale, frontière infranchissable, limite indestructible entre connaissance et mystère.

Cette ligne, le « petit homme » l'arpente sans la passer jamais. Le jeu n'est pas sans risque. Il peut égarer celui qui tient la plume comme il peut égarer ses personnages, mais il est constitutif du statut d'« homme comme un autre », du statut de « petit homme ». Devoir d'inconscient, ai-je dit, exigence mentale qui permet de trouver un « équilibre approximatif » et qui impose la réticence : « silence obstiné », comme le rappelle l'étymologie¹³.

¹³ Bloch, E. & Von Wartburg, W. (réed. 1991). *Dictionnaire étymologique de la langue française* Paris : P.U.F., p. 551.

MONSIEUR GALLET, DÉCÉDÉ
DU ROMANCIER FAUSSAIRE À L'ÉCRIVAIN ROI :
UNE RÉDEMPTION

Laurent FOURCAUT

Université de Paris-Sorbonne

Chaque affaire criminelle a sa caractéristique,
qu'on saisit plus ou moins vite et qui donne souvent la clé du mystère.
Est-ce que la caractéristique de celle-ci n'était pas la médiocrité ?

(p. 33)

Et tout, sans exception, était faussé dans cette affaire...

(p. 169)

L'ÉTUDE monographique qu'on va lire s'inscrit dans le cadre général d'analyse des premiers romans de Simenon présenté dans l'article « Réflexivité de l'écriture chez le premier Simenon », paru dans *L'Herne Simenon* en 2013 (voir Fourcaut, 2013). Il y est question des modalités très ingénieuses selon lesquelles l'invariable problématique œdipienne – s'emparer de la place du Père sans subir, s'il se peut, le châtement redouté de la castration – cherche une résolution dans la conversion en texte d'un réel où tout désir tendanciellement se paie d'une *livre de chair*, conversion qui se traduit par une constante mise en abyme de l'écriture dans les fictions qu'elle crée, l'écrivain visant à satisfaire son désir par texte et personnages interposés. Mais l'opération ne va pas sans mauvaise conscience, conscience d'être un faussaire, puisque c'est triompher *pour de faux* dans un univers de papier. De là la nécessité de faire porter la responsabilité de l'escroquerie à des personnages, doubles négatifs de l'écrivain, qui sont autant de boucs émissaires et permettent ainsi à son double positif, *Maigret* – dans les *Maigret*, cela va sans dire –, de tirer victorieusement *son épingle du jeu*.

Monsieur Gallet, décédé (1931), le deuxième des *Maigret*, décrit un monde et un personnage, Émile Gallet, également déchu. La fiction de ce roman se laisse résumer comme suit. Le commissaire Maigret enquête sur la mort d'Émile Gallet, représentant de commerce, retrouvé assassiné dans une chambre d'hôtel à Sancerre. Voici ce qu'alors

il découvre. Gallet menait une double vie, étant devenu un « escroc » (p. 58) qui « tapait » la noblesse légitimiste de province en s'aidant des dossiers du journal *Le Soleil*, hérités par lui de son beau-père Auguste Préjean, « ex-secrétaire du dernier prince de Bourbon » (p. 48). Jadis, dernier rejeton misérable d'une vieille famille aristocratique, il avait accepté de vendre son nom de Tiburce de Saint-Hilaire à un individu vulgaire, Émile Gallet, lequel avait appris par hasard que Saint-Hilaire hériterait tôt ou tard une forte somme d'un lointain cousin. Mais l'escroquerie de « Gallet-Saint-Hilaire » (p. 181) a été surprise par son propre fils Henry qui, avec la complicité de sa maîtresse, Éléonore Boursang, au moyen de lettres signées d'un soi-disant « M. Jacob » (p. 56), le fait chanter, lui soutirant une bonne partie des produits de son douteux commerce. Acculé par une demande d'argent plus élevée que les autres, Gallet-Saint-Hilaire est venu à Sancerre réclamer cette somme à Saint-Hilaire-Gallet, dont il sait depuis longtemps qu'il l'a spolié d'un riche héritage. L'autre ayant refusé, il se tue en maquillant habilement son suicide en assassinat, afin que sa veuve puisse toucher l'assurance-vie qu'il a souscrite en sa faveur. Quoique ayant percé à jour ce drame compliqué où « tout, sans exception, était faussé » (p. 169), Maigret choisit de classer l'affaire, pour ne pas priver Gallet-Saint-Hilaire de « [l]a paix » (p. 189) qu'il n'aura su trouver que dans la mort.

Quant au scénario latent (comme on oppose, dans le rêve, au contenu *manifeste* le contenu *latent*) qui sous-tend cette fiction policière, il est, globalement, le même que dans *Pietr-le-Letton*, le précédent *Maigret*, premier de la série. C'est le suivant. Un personnage pourvu des attributs de l'écrivain, ici Émile Gallet – après Hans, frère jumeau de Pietr le Letton –, est présenté comme un escroc, et meurt (il est, en vérité, sacrifié). Il joue ainsi le rôle de bouc émissaire, en ce qu'il endosse la faute de l'écrivain lui-même, coupable de produire, en lieu et place du réel, un univers factice, ce qui permet à l'écrivain, via son autre double dans la fiction, le commissaire Maigret, d'être lavé du péché d'« escroquerie » (p. 66), et de prendre, d'une certaine façon (mais toujours, au bout du compte, c'est-à-dire en dépit de ce très habile dispositif, illusoire), la place convoitée du Père, la castration qui menace le Fils œdipien ayant été déplacée sur (et assumée par) la victime expiatoire, Émile Gallet. Et de même que, dans *Pietr le Letton*, le mécanisme du double tendait à proliférer en se dédoublant (Hans était le jumeau de Pietr en même temps que l'image négative de l'écrivain faussaire, donc le double de Maigret, autre double de l'écrivain, lequel Maigret avait son propre double, son autre victime expiatoire, en le personnage de l'inspecteur Torrence), de même ici Émile Gallet, *alter ego* de Maigret (qui l'appelle « Mon pauvre Gallet ! » [p. 125]), son double chargé d'endosser l'escroquerie, a-t-il son « frère » ennemi, le pseudo-Tiburce de Saint-Hilaire, les deux hommes ayant échangé leurs identités.

Entrons maintenant dans le détail de la mise *en œuvre* de ce scénario.

1. *IN ILLO TEMPORE* : REGNAIT LE ROI, ALIAS LE PÈRE

1. 1 *Une place vide*

L'incipit, comme de juste, donne le la. Le début de l'enquête que va mener Maigret coïncide avec « le passage à Paris du roi d'Espagne » (p. 7), lequel, peu après, est appelé « le souverain espagnol » (p. 8). Le roman est ainsi placé d'emblée sous le signe du Roi, c'est-à-dire, comme dans les contes, du Père. En outre, comme il sera bientôt question de château, demeure princière, emblème royal, l'association de « roi » à « Espagne » évoque inmanquablement les *châteaux en Espagne* : « *Faire, bâtir des châteaux en Espagne* : échafauder des projets chimériques¹ ». Voilà qui amorce le thème, central dans ce livre, du faux ou du factice. De sorte que ce qui se trouve ainsi posé au seuil de la fiction, c'est quelque chose comme ceci. Au commencement, la place du Père est vide, ou plutôt : l'histoire qui commence s'origine dans la vacance de la place du Père, ou mieux encore : il n'y a plus désormais, pour occuper la place du Père, que des êtres chimériques, des sortes d'ectoplasmes. Cette place éminemment convoitée du Père est donc à prendre. Mais par qui, et comment ? Tel est très précisément le point de départ de la fiction que ce roman va développer. Le syntagme « roi d'Espagne » (ou « souverain espagnol ») programme donc littéralement cette fiction. Laquelle va très vite développer ce noyau en donnant à entendre qu'en effet la place du Roi/Père est occupée par un fantoche.

1. 2 *La présence en creux du Père*

Cependant, l'histoire, ses personnages, ses lieux sont pour ainsi dire hantés par la grande ombre du Roi, ou du Père, disparu. Mme Gallet, la veuve, est « la fille d'Auguste Préjean » (p. 47), lequel était « [l]'ex-secrétaire du dernier prince de Bourbon... Le directeur du journal légitimiste *Le Soleil* » (p. 48) ; elle s'enorgueillit d'appartenir à une « famille [...] royaliste » (*id.*) et vit dans la nostalgie d'« une autre époque » (p. 16). Elle ignorait que l'homme qu'elle a épousé était en réalité un authentique aristocrate, « le dernier rejeton » d'« une très vieille famille », « les Saint-Hilaire » (p. 64), qu'il était « le dernier Saint-Hilaire » (p. 164), que, enfant, il fut élève du lycée de Bourges fréquenté par « la plupart des grands seigneurs du Centre » (p. 179), lui étant titulaire d'« [u]n beau nom [...] Un nom aussi vieux et aussi reluisant que le leur » (*id.*).

¹ *Le Nouveau Petit Robert 2008*, p. 405 A : CHÂTEAU.

À Sancerre, « la villa » (p. 29) du « faux Tiburce de Saint-Hilaire » (p. 178) est appelée, explique l'hôtelier à Maigret, « le petit château, pour le distinguer du grand, l'ancien château de Sancerre qui est au-dessus de la côte » (p. 29), qualifié plus loin de « vieux château » (p. 112). Métonyme du Roi ou du Seigneur, donc du Père, le grand vieux château s'oppose à son substitut (son double) dévalué, ce « petit château » qui n'est qu'une villa, métonyme, elle, du « faux Tiburce de Saint-Hilaire » (p. 178), « le propriétaire du petit château » (p. 149). Mais cette opposition se déplace ou se redouble, et vient cliver le petit château lui-même. En effet, ce dernier garde l'empreinte d'une splendeur passée : « Maigret alla jeter un coup d'œil au chemin des orties, qui avait été l'allée centrale d'une propriété de maître et qui en avait gardé deux rangées de beaux chênes. » (p. 32). Cette splendeur enfuie se marque encore dans la grille de l'ancienne entrée principale, « une vieille grille de style très pur » (p. 68), une « grille Louis XIV » (p. 107). La serrure rouillée de cette grille présente aux yeux de Maigret une « ouverture compliquée » (p. 69). Or, selon les dires du propriétaire, « la clef était perdue » (*id.*). La clé est un classique symbole masculin (phallique), la serrure étant le symbole féminin correspondant. Cette précision est donc capitale : elle atteste que, dans l'univers décrit par le roman, le Phallus paternel a disparu : il manque, sa place est vide. Certes, la clé proprement dite n'est pas vraiment perdue, puisqu'on va la retrouver, après que le faux Saint-Hilaire l'aura eu jetée dans le chemin aux orties. Mais l'important est que cette formule « la clef était perdue » ait été énoncée (elle est d'ailleurs reprise vers la fin : « [...] la clef perdue... » [p. 169]). En outre, le texte confirme la valeur symbolique de l'objet, qui ajoute : « C'était la clef, une clef énorme, d'un modèle qu'on chercherait en vain ailleurs que chez les antiquaires. » (pp. 117-118).

Ainsi, de toutes les manières, le Roi-Père, dans la fiction, *brille par son absence*.

1. 3 *Un aristocrate déchu*

« *Émile Gallet* » (p. 8), donné comme la victime d'un assassinat qui lance et l'enquête et le roman, est d'abord un petit bourgeois égrognant – il a le foie malade – et étrié, officiellement « voyageur de commerce » (*id.*). Maigret va découvrir qu'il est en réalité Tiburce de Saint-Hilaire, ainsi que le lui expliquera celui qui porte officiellement ce nom mais dont la véritable identité est Émile Gallet, le vrai, qui acheta jadis son aristocratique patronyme à l'authentique Tiburce de Saint-Hilaire. Ce dernier n'est pas seulement le rejeton ruiné d'une antique lignée, c'est un « dégénéré » (p. 174), selon le mot du vrai Gallet, qui se comporte, quémandant un peu d'argent, en « mendiant » (*id.*). Sa belle-sœur n'a eu pour lui que mépris : « [...] on n'épouse pas un Émile Gallet !... Rien que le nom, tiens !... Voyageur de commerce !... [...] cet être nul... » [pp. 120-121]). C'est un homme humilié, du reste mal habillé (sur la photo que peut voir Maigret, il porte « une jaquette dont les épaules étaient mal coupées » [p. 11]), bref, un raté. Avec insistance, le texte répète qu'il est « au régime » (pp. 14, 22, 36, 71, 159, 180), pitoyable et dérisoire succédané de cet « Ancien Régime » (p. 163) auquel appartenaient ses prestigieux ancêtres.

Il n'est donc aucunement en mesure d'occuper la place *royale* qui devrait lui revenir, à lui, l'aristocrate, puisqu'il est déchu ; pour sa belle famille, entichée de noblesse, il représente « une déchéance » (p. 161). La place est donc décidément à prendre.

1. 4 Père et Fils : les frères ennemis

Le couple étrange que Saint-Hilaire forme avec celui qui a pris son nom et sa place constitue une variation sur le thème simenonien du Double. Émile Gallet, médiocre voyageur de commerce, est le double avili de Tiburce de Saint-Hilaire. Mais ce double abâtardi s'incarne, comme pour mieux faire mesurer l'écart, l'étendue de la déchéance en la rendant palpable, dans le personnage du vrai Gallet, qui se fait appeler Saint-Hilaire, lui, être plébéien et vulgaire. Percé à jour par Maigret, ce dernier tente en vain de l'acheter : « Il aurait voulu se montrer grand seigneur, très à son aise, et en même temps il se sentait rougir tandis que sa gorge s'obstruait. » (p. 167). Il échoue donc lamentablement, est d'ailleurs alors symboliquement castré (« [...] il perdit pied ² [...] ». » [*id.*]), tombe enfin le masque : « Il avait raté son rôle de grand seigneur. » (p. 168).

On a ainsi l'équation : vieux château / petit château = Saint-Hilaire / pseudo Gallet = Saint-Hilaire pseudo-Gallet / vrai Gallet. Ce couple illustre une variante du thème du Double, le motif des frères ennemis, déjà fortement présent dans *Pietr le Letton*. En effet, les deux hommes se disputent violemment, Gallet-Saint Hilaire cherchant en vain à tirer de l'argent de Saint-Hilaire-Gallet. Surtout, le couple renvoie à celui, biblique, de Jacob et d'Ésaü, le nom de « Jacob » (p. 56 et passim) étant donné à un autre personnage du récit, celui du Juif censé faire chanter Gallet-Saint-Hilaire, ce qui constitue un clin d'œil adressé au lecteur, invité par là à déceler l'allusion intertextuelle, et aidé en cela par le fait que ce Jacob est rapproché à deux reprises de « celui de la Bible » (p. 80 ; voir aussi p. 103). On sait que Jacob, petit-fils d'Abraham, était le frère jumeau d'Ésaü, le jumeau *premier-né*, et qu'il acheta contre un plat de lentilles le droit d'aînesse à son frère affamé ³. Or Gallet a acheté jadis son nom noble à Saint-Hilaire, lequel le lui a « vendu pour trente mille francs » (p. 180). Ce qui fait dire à Maigret qu'il « a vendu son nom mal à propos » (p. 181). Donc Saint-Hilaire / Ésaü = Gallet / Jacob. Notons enfin que la rivalité entre les frères ennemis

² Rappelons que selon Freud, le pied est un symbole phallique. Dans son étude sur le symbolisme des rêves, passant en revue « les symboles sexuels masculins », il écrit : « On peut enfin se demander si la substitution à l'organe sexuel masculin d'un autre membre tel que le pied ou la main, doit également être considérée comme symbolique. Je crois qu'en considérant l'ensemble du rêve et en tenant compte des organes correspondants de la femme, on sera le plus souvent obligé d'admettre cette signification. » (Freud, 2004, pp. 183-184).

³ Un autre trait célèbre du Jacob de la Bible, à savoir que ses douze fils furent les ancêtres éponymes des douze tribus d'Israël, est peut-être la cause d'un des détails du « rêve » (p. 105) que fait Maigret dans la cour de l'hôtel de Sancerre : « Tiburce de Saint-Hilaire passait en costume vert bouteille, suivi d'une douzaine de chiens aux longues oreilles... » (*id.*, souligné par nous). Et de cet autre détail : « M. Tardivon tira de sa poche une carte-vue, faite douze ans plus tôt [...] » (p. 186, *idem*).

est le plus souvent un déguisement du conflit œdipien entre le Fils et le Père, de sorte qu'on retrouve ce désir de s'emparer de la place du Père qui se lit en filigrane tout au long du récit. Saint-Hilaire-Gallet n'explique-t-il pas à Maigret que la raison qu'il donna jadis à Gallet-Saint-Hilaire de sa volonté de lui acheter son patronyme était celle-ci : « Je lui ai raconté que je voulais faire fortune en Amérique et que, là-bas, rien n'aide un homme, surtout auprès des femmes, comme un titre de noblesse... » (p. 172). Vouloir s'arroger le nom et la place du Père pour mieux s'emparer des femmes : tel est bien le programme du Fils œdipien.

Programme donc aussi et surtout, en dernière instance, du Fils qu'est l'écrivain, dont l'ambition jalouse se laisse ainsi deviner par personnages de frères ennemis interposés. Mais lui va user d'un autre subterfuge.

1. 5 Père et Fils : le parricide

D'une certaine manière, même, Tiburce de Saint-Hilaire, alias Émile Gallet, figure le Roi, un Roi incapable de tenir son rang, impuissant, bientôt *guillotiné*. On est fondé en effet à voir se profiler, derrière la silhouette du pseudo-Gallet, celle de Louis XVI, dont l'exécution sous la Révolution, en 1793, constitua un véritable et retentissant *parricide*. On sait que Louis XVI avait la passion de la serrurerie. Gallet, de son côté, a celle des « travaux manuels » (p. 50) : il se plaît à démonter les vieilles montres, à fabriquer « des tas d'objets » (*id.*) ; « Il tripote des montres, des ressorts... » (p. 181) ; il a bricolé le « mécanisme » (p. 176) d'horlogerie, appelé en photographie *retardateur*, grâce auquel il pensait se suicider au moyen d'un revolver installé à plusieurs mètres de lui, camouflant ainsi son suicide en meurtre. Autre point commun, macabre : Louis XVI est mort décapité par la guillotine ; sur la photo de Gallet, « [u]n autre détail choquait et Maigret mit quelques instants à comprendre que c'étaient les lèvres qui *coupaient presque la figure en deux* » (pp. 11-12, souligné par nous). En outre, la balle de revolver qui l'a atteint sans le tuer a en quelque sorte effectué ce que la photo ne faisait que programmer métaphoriquement : « Il n'y avait plus d'intacte *qu'une moitié du visage*, car la joue gauche avait été arrachée par le coup de feu. » (p. 21, souligné par nous).

Le Roi-Père est donc doublement mort : d'abord du fait que le véritable titulaire de sa place a disparu, relégué dans un passé prestigieux mais aboli ; ensuite parce que le fan-foche qui l'occupait (mal), cette place, a été tué, en une manière de parricide, de meurtre du Père. Bien entendu, le véritable auteur de ce *coup d'État* est en réalité le romancier, et son double, Maigret. Mais il faut masquer cette transgression capitale, en mettant en avant, ce que fait la fiction, deux responsables autres. D'une part, le vrai Émile Gallet, qui a effectivement *pris la place* de Saint-Hilaire, et qui est un homme vulgaire, et même « [u]n ne pauvre petite canaille » (p. 178). D'autre part Henry, le fils de Saint-Hilaire. Dans le

salon familial, sa photo à lui prend symboliquement le dessus sur celle de son père : « Au mur, le portrait *agrandi* d'un gamin long et maigre [...]. / Sur le piano, une photographie *plus petite* représentant un homme aux cheveux drus [...]. » (p. 11, souligné par nous). Le désir du Fils, ici latent, de supplanter le Père, se marque plus loin par « une ombre de sourire méprisant sur les lèvres du fils » (p. 48) à l'égard de son père, et par cette phrase : « Son fils s'est révolté, est parti, dès qu'il l'a pu, pour voler de ses propres ailes en laissant le vieux à sa médiocrité... » (p. 180). Il faut bien sûr ajouter à cette double subversion ce que Maigret apprend, non sans écoeurement : Henry, le fils, et sa maîtresse, Éléonore Boursang, avaient découvert l'escroquerie dont vivait Gallet et le faisaient chanter ; acculé au désespoir par ce chantage, Gallet s'est suicidé.

Le meurtre du Père (d'un Père au demeurant déchu) a donc bien lieu, mais la faute est déplacée sur un autre Fils que celui que constitue, foncièrement, l'écrivain : le *personnage* du Fils, Henry Gallet, créé pour les besoins de cette cause.

2. L'ECRIVAIN ET SES DOUBLES

2. 1 La mise en abyme de l'écriture : l'enquête et l'écriture du roman

On a déjà établi que, pour Simenon, l'enquête policière était une métaphore de l'écriture du livre en ce que cette dernière s'avère tâtonnante et se donne ainsi pour telle : elle se cherche, hésite entre plusieurs possibles, bref, s'invente à mesure qu'elle progresse, sans plan préconçu (voir Fourcaut, 2004). Et donc « l'enquêteur » (p. 73), en l'occurrence Maigret, met en abyme l'écrivain même. On rencontre dans *Monsieur Gallet, décédé*, de très nombreuses marques de cette équivalence. Relevons les principales.

L'incipit superpose très habilement les deux isotopies, l'enquête et l'écriture de cette enquête : « La toute première prise de contact entre le commissaire Maigret et le mort, avec qui il allait vivre des semaines durant dans la plus déroutante des intimités, eut lieu le 27 juin 1930 [...] » (p. 7). À la lettre, l'écrivain, alias Maigret, fait le tout premier pas dans son récit et y trouve (puisque, écrivant un roman policier, il se doit de l'y installer d'emblée) un mort. Or il ne sait encore rien de ce personnage, il va devoir se familiariser avec lui, et s'appête à passer en sa compagnie « des semaines », le temps que durera la rédaction du livre. Clin d'œil supplémentaire, Simenon fait démarrer l'enquête au moment même où il se met, lui, à l'ouvrage, « le 27 juin 1930 », le roman étant daté par l'auteur de l'été 1930⁴. Il aborde ce nouveau livre sans enthousiasme, comme « [u]ne corvée » (id.), ainsi

⁴ « Daté de Morsang (à bord de l'"Ostrogoth"), été 1930 » (Piron, 1983, p. 256).

que l'avoue sans ambages le titre du premier chapitre, et cela déteint sur l'enquêteur : « Maigret ne prenait aucun intérêt à l'affaire, qui avait toutes les caractéristiques de l'affaire désagréable par excellence. [...] Toutes ses démarches avaient des allures de corvée. » (p. 14). Il faut prendre au pied de la lettre ce que le commissaire déclare à la veuve qui voudrait des explications, et qui vaut pour le romancier lui-même : « Jusqu'ici, je ne puis rien expliquer, madame. Je ne sais rien. » (p. 15).

À partir de là se multiplient les énoncés à double sens. Le commissaire se hâte d'aller voir le corps, dans un préau d'école, avant que ne commence l'autopsie : tout juste a-t-il « [l]e temps de faire connaissance avec le mort ! À ce moment, Maigret se traînait toujours comme un homme qui accomplit une tâche pénible et sans attrait. » (p. 18). Un peu plus tard, gardant à l'esprit la photographie du défunt, « il essayait de l'animer » (p. 23). Le romancier teste une piste : « Cette idée le [Maigret] frappait. Il la suivait, curieux de voir ce qui allait en sortir. » (p. 26). Apprenant que Gallet s'adonnait à la pêche et bricolait volontiers des « engins » : « Maigret ajouta consciencieusement cette petite touche à l'image encore si incomplète qu'il possédait du mort. » (p. 40). L'écrivain, en somme, construit progressivement, tant bien que mal, son personnage : « Il [Maigret] revint sur ses pas, tête basse, arrangeant à nouveau dans son esprit la silhouette de M. Gallet, la mettant en quelque sorte à jour. / Le personnage, au lieu de se compléter et de devenir plus compréhensible, ne se déroba-t-il pas ? » (p. 69). Puis, « [i]l était un peu fébrile parce que, par instants, il avait l'impression qu'un effort suffirait pour réunir en une seule image tous les aspects d'Émile Gallet. » (p. 70). Et encore : « Il [Maigret] était venu à Saint-Fargeau sans motif précis, pour renifler à nouveau l'atmosphère et remettre au point l'image du mort. » (p. 122). L'écriture étant souvent représentée dans la fiction par une route ou un chemin parcourus, on lira dans la phrase suivante une nouvelle mise en abyme : « Arrivé à son tour à *la croisée des chemins*, Maigret fut dépité. Elle [Éléonore Boursang] avait disparu. » (p. 73, souligné par nous). Ou encore dans celle-ci : « Il [Maigret] était plus fébrile qu'il l'eût voulu, et cela, peut-être, parce que, une fois de plus, il avait l'impression de faire fausse route. » (p. 112). Que le romancier ne sache plus bien comment relancer son récit, et l'enquête piétine : « Le piétinement de l'enquête, qui tournait en rond autour de la figure terne et mélancolique du mort, devenait écœurant [...]. » (p. 127). Même superposition de la rédaction et de l'enquête : « Il [Maigret] eût voulu oublier toutes les données, recommencer l'enquête depuis A jusqu'à Z. » (p. 144). Et aussi : « Il [Maigret] avait cette sensation crispante d'être à deux doigts du but et d'être pourtant impuissant à l'atteindre. » (p. 147). Il faut admettre que certaines données du récit s'imposent au romancier, qui doit alors leur trouver après coup une cohérence. Maigret essaie de reconstituer les faits à l'intention du pseudo-Saint-Hilaire : « Remarquez que nous ne faisons que chercher le sens de certains indices, ou plutôt que nous essayons d'accorder des indices contradictoires... » (p. 155). L'écrivain est donc le premier à tenter d'inventer une solution au problème dont il a jusque-là, un peu au hasard (« Le dernier élément recueilli ce jour-là le fut par l'effet du hasard. » [p. 55]), disposé les éléments : « Nous poursuivons l'enquête, quitte à changer cent fois d'hypothèse s'il le faut... Tenez ! J'en change déjà !... » (p. 156).

On n'est donc pas étonné de voir Maigret parler de son enquête en romancier : « J'ai voulu voir vivre mon bonhomme non seulement dans l'espace, mais dans le temps... » (p. 160). « Il y avait trop longtemps que je sentais que quelque chose grinçait dans cette histoire... » (p. 169). Dans la chambre d'hôtel dont il a fait son bureau (voir p. 75), il a reconstitué le cadavre du mort à l'aide de ses vêtements disposés sur le sol (véritable « mise en scène » [p. 150]) : « Il consulta une photo de l'Identité Judiciaire, corrigea son œuvre en ajoutant à son mannequin inconsistant un faux-col très haut, en celluloïd, et un nœud de satin noir. » (p. 77, souligné nous). Façon de dire aussi, entre les lignes, qu'un personnage de roman est toujours, peu ou prou, « inconsistant » : un simple *être de papier*. Et, l'énigme résolue, le faux Saint-Hilaire congédié, il « referma brutalement la fenêtre et se retrouva seul dans la chambre [...] » (p. 184), exactement comme, son livre achevé, ses personnages s'étant détachés de lui, l'écrivain se retrouve seul à sa table de travail, *désœuvré*.

Un dernier indice convaincra de la pertinence de ce portrait de Maigret en double de l'écrivain. Il est très corpulent ; le narrateur précise : « Il pesait ses cent kilos [...] » (p. 93). Un peu plus loin, Maigret lui-même indique son poids à son collaborateur Joseph Moers, qui, lui, ne semble pas souffrir de la chaleur : « Je vous admire, mais vous ne pesez pas vos deux cent dix livres... Il faut que j'aïlle me mettre un moment au frais... » (p. 104). Le changement de poids, comme aussi de l'unité de mesure, nous met la puce à l'oreille. *Deux cent dix livres*, c'est cent cinq kilos ; mais c'est aussi, approximativement, le nombre de romans populaires que le jeune Simenon a écrits au moment où il décide de signer de son *vrai nom* la nouvelle série de livres qui ont Maigret pour protagoniste...

2. 2 Gallet-Saint-Hilaire : l'écriture comme une escroquerie

Comme Hans dans *Pietr le Letton*, Émile Gallet est l'autre image de l'écrivain, son image négative. Dans la maison de Saint-Fargeau, *Maigret* découvre son « cabinet de travail » (p. 49) ; il y voit un « fauteuil tournant planté devant le bureau. Sur ce dernier, il y avait un encrier en métal blanc, une boule de cristal servant de presse-papiers. » (p. 50). On aura noté l'alliance du noir (l'encre) et du blanc. Le livre, aussi bien, est un univers *en noir et blanc*, et les deux couleurs sont extrêmement présentes dans ce roman comme dans les autres, y compris associées l'une à l'autre. Quelques exemples. Le cadavre de Gallet, que l'on s'apprête à disséquer : « [...] un corps long, osseux, avec une poitrine creuse de bureaucrate, une peau blême qui faisait paraître les poils très sombres [...] » (p. 21). « Maigret avait tiré de sa poche un vulgaire calepin de blanchisseuse couvert d'une toile cirée noire. » (p. 31). Henry Gallet : « [...] le visage irrégulier du fils paraissait plus irrégulier, à cause de tout le noir qui mettait en valeur la blancheur malade de sa peau. » (p. 41). Quant à Émile Gallet lui-même, sa veuve explique que « ses écritures ne lui prenaient qu'une heure ou deux le matin » (p. 50).

Cependant, si ce personnage incarne le côté péjoratif de l'écrivain, c'est qu'il est placé tout entier sous le signe du faux et qu'il est un escroc. Le texte comporte vingt-deux occurrences du mot *faux* (ou fausse), et ce mot est presque toujours associé à Gallet-Saint-Hilaire, mais aussi, comme de juste, à celui qui lui a acheté son nom, « le faux Tiburce de Saint-Hilaire » (p. 178). Dans la maison de Saint-Fargeau, « un guéridon [...] supportait un faux bronze » (p. 12) ; et la carpe de la chambre à coucher est « en faux perse » (p. 52). Évoquant « la médiocrité » (p. 33) du défunt, Maigret songe : « Représentant de la maison Niel : fausse argenterie, faux luxe, faux style ! » (*id.*). Et il éprouve « la sensation que, autour de la mort d'Émile Gallet, tout sonnait faux, tout grinçait » (p. 67). Il y a les « fausses lettres signées Niel » et les « fausses listes de commandes » (p. 71)⁵. Fausse, la profession officielle de Gallet, représentant de commerce, qu'il a abandonnée il y a des années. Faux, son nom, doublement, puisqu'à l'hôtel de Sancerre, il descendait « sous le nom de M. Clément, rentier, à Orléans » (p. 23). La question du nom est d'ailleurs essentielle, comme déjà dans *Pietr le Letton*, où l'un et l'autre frères avaient de multiples identités. C'est évidemment une marque de fausseté ou d'inauthenticité ; mais c'est aussi une allusion implicite aux nombreux pseudonymes dont Georges Simenon, écrivain, signait ses romans populaires. Fausse enfin, les démarches que *Gallet-Saint-Hilaire* effectuait auprès des hobereaux de province, mettant à profit le carnet d'adresses de son défunt beau-père, soi-disant pour la bonne cause légitimiste, en réalité pour leur soutirer de l'argent. En quoi il était un escroc.

Il est « l'escroc des légitimistes » (p. 115 ; c'est aussi le titre du chapitre 4, p. 58). Le terme d'« escroc » est encore employé sept fois (pp. 71, 87, 120, 155, 158, 182, 183), celui d'« escroquerie » trois fois (pp. 66, 158, 162). Or l'escroquerie que pratiquait Gallet-Saint-Hilaire en recouvre une autre, fondamentale dans les romans de Simenon : celle-là même dont l'écrivain se juge coupable et qui consiste à donner pour réel un univers fictif, créé par lui de toutes pièces : le livre. Le véritable faussaire, c'est donc lui.

Pour se laver de cette faute majeure, il la fait endosser par un personnage qui est son double négatif, en l'occurrence le pseudo-Émile Gallet, et joue ainsi le rôle de bouc émissaire. Or le motif de l'escroquerie se complète d'une décisive dimension œdipienne, dans la description qui est faite, au début du récit, du lotissement où est implantée la villa de Gallet, « *Les Marguerites* » (p. 9) :

Le lotissement n'était pas autre chose qu'une vaste forêt qui avait dû faire partie d'un domaine seigneurial. On s'était contenté d'y tracer un réseau d'allées géométriques, comme à coup de tondeuse, et d'y faire courir des câbles électriques qui alimenteraient en lumière les futures villas. (*id.*)

⁵ Voir aussi pp. 21, 41, 53, 68, 77, 78, 98, 112, 141, 159, 168.

Ce paragraphe est essentiel à la signification latente du roman. Le « lotissement » ainsi décrit *met en abyme l'écriture même du livre qui commence*, laquelle écriture consiste donc à « tracer un réseau d'allées géométriques » dans la forêt. Et la métaphore se prolonge dans les lignes suivantes : « Sur une baraque en planches on lisait : *Bureau de vente des terrains*. Et à côté figurait un plan où ces allées désertes avaient déjà des noms d'hommes politiques ou de généraux. » (*id.*) Le livre qui ici s'amorce et se réfléchit a d'abord fait table rase du réel (la forêt) et les « allées désertes » que sont les lignes en puissance du texte se remplissent progressivement de « noms » ou encore, à mesure que Maigret s'avance dans les lieux (que l'écrivain s'avance dans son texte), « des embryons de constructions » (pp. 9-10).

Or la forêt « avait dû faire partie d'un domaine seigneurial » (p. 9) ⁶. Cela nous renvoie au motif du Roi/Père installé dans l'incipit, deux pages plus haut. La « forêt » que le lotissement a investie, « comme à coups de tondeuse », figure la « *toison pubienne* » ⁷, métonymie du sexe féminin : elle est la Mère. De sorte que ce paragraphe se laisse finalement lire ainsi : l'écrivain est un Fils œdipien qui, à la vraie lutte contre le Père pour s'emparer de la Mère, substitue prudemment le détour par l'écriture. C'est dans et par le Livre comme contre-monde (monde *pour de faux*), et toutes les substitutions que par définition il permet, que l'écrivain possède le Monde-Mère désiré, selon un processus dont la formule géniale a été donnée par le vieil antiquaire de *La Peau de chagrin* de Balzac. Voilà pourquoi l'écrivain est foncièrement un tricheur : un faussaire ou un escroc.

Mais l'écrivain qui possède la « forêt » du « domaine seigneurial », c'est-à-dire celle qui appartient en droit au Père (au Seigneur, au Roi des contes), ce n'est pas, du moins à ce que nous en dit la fiction, Georges Simenon, ni même son double positif Maigret, c'est cet escroc d'Émile Gallet (« [...] les Gallet [...] ont fait construire la villa en 1910, lorsqu'on a mis la forêt en lotissement [...]. » [p. 43]). C'est donc lui qui endosse la Faute, lui le faussaire démasqué, le minable rejeton du Roi-Père, dernier avatar d'une lignée illustre, le « dégénéré » (p. 174), lui qui expie son crime en mourant.

2. 3 Maigret : l'écrivain roi

Gallet est donc la victime expiatoire d'un sacrifice qui vise à obtenir la rédemption de l'écrivain par le truchement de son autre double ⁸ dans la fiction, Maigret.

⁶ Mêmes mots, même sens déjà dans *Pierr le Letton*. Maigret parle : « Tout cela [les étrangers] se retrouve à l'ombre de Notre-Dame de Paris, et mon père, à moi, était garde-chasse d'un des plus vieux domaines de la Loire. » (Simenon, 2003, p. 154). Le « domaine » ancestral et « seigneurial » est ici clairement référé au Père.

⁷ *Le Nouveau Petit Robert* 2008, p. 2566 B : TOISON.

⁸ De là, encore une fois, la compassion qu'il éprouve pour Gallet : « Mon pauvre Gallet !... » (p. 125).

Si Gallet est un avorton maladif, Maigret, lui, est une sorte de géant donnant une « impression de puissance tranquille, confiante » (p. 168). À deux reprises, il est déclaré « énorme » (pp. 80, 168). On se souvient que le même qualificatif était employé au sujet de la clé phallique permettant d'ouvrir la vieille grille seigneuriale, « une clef énorme » (p. 117). Par transitivité, Maigret est donc le détenteur du Phallus (paternel, pris au Père). Loin d'être (symboliquement) castré comme le sont les Fils médiocres et impuissants, il est celui qui (symboliquement) castré, comme l'atteste ce passage où le phallus est figuré cette fois par la pipe : « Le tuyau de la pipe que Maigret avait aux dents se brisa net, parce que, en cessant de parler, il avait soudain serré les mâchoires. » (p. 182). On retrouvera le même geste dans *Le Pendu de Saint-Pholien* ⁹.

C'est donc lui, Maigret, qui accède logiquement à la place convoitée du Roi-Père :

Il était énorme. Quand il passait sous l'ampoule électrique, il la frôlait de la tête et ses épaules suffisaient à remplir le rectangle de la fenêtre, comme les seigneurs du Moyen Âge, aux manches bouffantes, touchent le cadre des tableaux anciens. (p. 168, souligné par nous)

En *avare*, au sens que Balzac¹⁰, ou Giono¹¹, donnent à ce mot (l'écrivain est l'avare par excellence, puisqu'il refuse de hasarder son désir *pour de vrai*, il ne consent à le faire que par livre et personnages interposés), il jouit de la perte d'autrui et la thésaurise, en l'occurrence la piètre débandade du pseudo-Saint-Hilaire, qu'il écrase de son mépris : « Il [Maigret] sentit les nerfs du propriétaire du petit château se tendre d'angoisse. Il laissa sa main en suspens, *comme pour jouir de cette panique*, et, enfin, il en donna une tape sur l'épaule de l'homme. » (pp. 182-3, souligné par nous).

3. NATURALISER LE ROMAN

En vérité, Simenon joue sur deux tableaux à la fois. D'une part, il charge un de ses doubles, Gallet, pour mieux dédouaner l'autre, Maigret. D'autre part, toujours pour échapper au grief de fausseté, et conférer consistance et validité aux réussites de son « énorme » truchement, il multiplie les moyens visant à *naturaliser* sa fiction, afin de lui conférer l'aspect, les propriétés, et jusqu'à l'odeur du réel, et il le fait avec un art confondant, surtout si l'on songe qu'il n'a alors que vingt-sept ans.

⁹ « [...] il eut une lueur dans les yeux, mordit machinalement le tuyau de sa pipe. » (Simenon, 2008, p. 23).

¹⁰ « L'avare a tout, jusqu'à son sexe, dans le cerveau. » BALZAC, 2007, p. 600. Avare (de son désir, jaloux de ne pas y laisser sa plume) aussi et d'abord l'antiquaire de La Peau de chagrin, qui jouit de tout indirectement, par Savoir interposé.

¹¹ Sur les nombreux et décisifs points communs entre l'univers romanesque de Simenon et celui de Giono, voir Fourcaut, 2003.

3. 1 Subversion des codes et des stéréotypes

Le premier de ces moyens consiste à s'affranchir des codes du genre policier, précisément parce qu'ils sont des codes, donc des artifices littéraires qui ne peuvent que gauchir la réalité brute. Le titre, d'emblée, annonce la couleur : *Monsieur Gallet, décédé* ressortit au style administratif, ou juridique, et du coup casse l'indicatif, au sens musical, qu'auraient été des titres comme *La Mort d'Émile Gallet, ou L'Assassinat de Monsieur Gallet*, lesquels auraient en effet embrayé sur le genre du roman policier. Très vite ensuite vient la mention d'un « congrès de police scientifique » auquel est parti assister « le directeur de la P. J. » (p. 7), mention qui résonnera de manière sarcastique quand le lecteur aura compris que « le commissaire Maigret » (*id.*), lui, fait peu de cas de la dimension scientifique qu'ont acquise la police, l'investigation policière, préférant s'impregner de l'atmosphère des lieux, « se mettre dans la peau » (p. 143) des personnages pour mieux comprendre leurs motivations, leurs réactions. Dans *Le Pendu de Saint-Pholien*, un des policiers allemands enquêtant sur la mort d'un personnage à Brême « avait un titre comme docteur en police scientifique » (Simenon, 2008, p. 15). On sait que le Sherlock Holmes d'Arthur Conan Doyle a exemplairement illustré les méthodes scientifiques de l'enquête criminelle. Donc, Georges Simenon s'écarte délibérément de ce prestigieux modèle. Ce qui ne l'empêche pas de s'inspirer directement d'une des aventures de Sherlock Holmes, à propos de la façon dont Gallet avait d'abord pensé supprimer les traces de son suicide, s'il avait pu disposer d'une chambre donnant sur la cour de l'hôtel, où se trouve un puits : le revolver aurait été entraîné au fond du puits par le poids de la pierre attachée par lui au bout d'un fil métallique noué à la crosse de l'arme (p. 165). Cet ingénieux dispositif est emprunté à la nouvelle « Le Problème du pont de Thor » de Conan Doyle, publiée dans le recueil *Les Archives de Sherlock Holmes*.

Même discrète dérision dans la déclaration du brigadier de gendarmerie de Sancerre, qui demande à assister au travail de Maigret, expliquant : « Je sais que vous avez des méthodes spéciales, à Paris, et, si cela ne vous dérangeait pas, je serais trop content de prendre une leçon en vous regardant faire... » (p. 75). La mise à distance des stéréotypes du genre est particulièrement nette, et plaisante, dans cette phrase ironique de Maigret au pseudo-Saint-Hilaire : « Retournons dans la chambre du crime, comme on dit, voulez-vous ? » (p. 160), mais aussi, à propos de la reconstitution du corps du défunt au moyen de ses seuls vêtements disposés par Maigret sur le sol, dans celle-ci : « Les vêtements d'Émile Gallet s'étaient toujours sur le plancher, *comme une caricature de cadavre.* » (p. 80, souligné par nous).

Un topos du roman d'aventures, sous-ensemble du roman populaire, est ridiculisé d'être mis dans la bouche d'un ancien d'Indochine qui y a connu le vrai Gallet. Ignorant que le mort est le véritable Saint-Hilaire et n'a donc jamais mis les pieds dans ce pays, il

explique à Maigret, avec des mines de conspirateur, que, certainement, Gallet a été tué par des Malais, furieux que celui-ci ait trompé jadis une jeune fille de leur communauté en organisant un simulacre de mariage. C'est, pour le coup, *du roman*, et Maigret « n'avait pas le courage [...] de subir encore les naïves œillades du contrôleur lancé dans son histoire de vengeur malais ! » (p. 143).

La méfiance de Simenon vis-à-vis des images stéréotypées qui occultent le réel quand elles prétendent le représenter se marque encore dans ces « chromos » que Maigret observe dans une des salles de classe de l'école de Sancerre : « Il y faisait idéalement frais et le commissaire s'attarda un instant devant des chromos représentant "la moisson", "une ferme en hiver" et "un jour de marché à la ville". » (p. 22).

3. 2 Dégonflage du mythe du Juif

La plus remarquable des déconstructions est celle qui porte sur le mythe du Juif avaro, amateur d'argent sans scrupules. La figure du Juif est extrêmement présente dans l'œuvre de Simenon et y joue un rôle considérable. Elle demanderait une étude vaste et spécifique. Bornons-nous à noter qu'elle fait ici l'objet d'un traitement particulièrement original et significatif. Maigret a retrouvé la trace des lettres que Gallet-Saint-Hilaire recevait d'un certain « *M. Jacob* » (p. 56, 100). Ce Jacob, du reste expressément identifié comme juif par divers personnages (pp. 111, 128), avait découvert le double jeu de Gallet, et le faisait chanter. Maigret remonte la piste jusqu'à un « vieux marchand de journaux » (p. 129) de Montmartre, comprend qu'il n'est dans l'affaire qu'un prête-nom, un simple intermédiaire et que derrière lui, il y a le propre fils de Gallet, Henry, et sa maîtresse, Éléonore Boursang, baptisés par le narrateur d'un sardonique oxymore, « Les amants économes » (titre du chapitre 5, p. 74). Simenon se montre par là aussi critique vis-à-vis de la famille bourgeoise que Marx, Jules Renard ou Gide ; la fin du roman comporte cette formule sarcastique d'une amère ironie : « le cercle réconfortant de la famille » (p. 187).

L'avarice, l'âpreté au gain sont donc déplacées sur un couple mesquin et sordide de petits-bourgeois, et le Juif s'en trouve lavé – même s'il conserve cette caractéristique dans laquelle Freud a pu voir la racine inconsciente de l'antisémitisme, la pratique de la circoncision, interprétée fantasmatiquement comme une castration ; M. Jacob est en effet symboliquement castré, qui est appelé « le boiteux » : « Une paire de béquilles était posée contre la devanture et, si un des pieds de l'homme était chaussé de cuir, l'autre ne portait qu'une pantoufle difforme. » (p. 130). Que reste-t-il alors du mythe du Juif avide ? Rien, qu'une caricature empreinte de dérision : « À la vue du marchand de journaux, Maigret comprit que M. Jacob n'était pas un nom, mais un sobriquet, car le vieillard avait une

barbe longue, partagée en deux mèches pointues, surmontée d'un nez recourbé comme on en voit sur les pipes en terre qu'on appelle habituellement des *Jacob*. » (*id.*). Le résultat est que le mythe s'en trouve dégonflé comme une baudruche : « M. Jacob, sur qui Maigret avait fondé son dernier espoir, s'évanouissait. / Il n'y avait pas de M. Jacob ! » (p. 134).

3. 3 Le réalisme simenonien

Dans le même temps qu'il met à distance mythes fallacieux et clichés mensongers, Simenon leste sa fiction d'un poids de réalité maximum. Ce pourrait assurément être l'objet d'une étude particulière. Contentons-nous d'indiquer la fréquence et l'importance des notations relatives aux cinq sens, en particulier à l'odorat, ce qui confère à l'univers fabriqué présence, épaisseur, saveur, bref, un fort coefficient de crédibilité. Signalons aussi que le romancier utilise toujours des lieux qu'il a personnellement connus, et dont il semble avoir gardé une mémoire très précise. Dans *Monsieur Gallet, décédé*, c'est le cas, entre autres, de « la gare de Tracy-Sancerre » (pp. 17, 143). Simenon se souvient qu'il a été le secrétaire du marquis de Tracy (voir Lemoine, 2003, p. 25) et qu'il a alors bien connu cette région. Notons encore la récurrence du mot « atmosphère », dans ce roman (pp. 14, 23, 120, 122, 123, 127, 160) comme dans les autres. Ce terme, chez Simenon, condense, comme leur effet commun, les diverses perceptions sensibles prodiguées par la narration. L'atmosphère d'un lieu est sa formule particulière. En s'en imprégnant, Maigret entre dans la perspective des personnages qui y vivent, perçoit ce qu'ils ressentent, peut donc, à la fin, comprendre le problème, et le résoudre.

*

Simenon est le plus admirable des réalistes, et c'est un puissant paradoxe, puisqu'il est aussi le romancier le plus hanté par la vanité de ses créations. Il se délivre de cette mauvaise conscience par procuration, par personnage de faussaire ou d'escroc interposé. Du même coup, son autre double dans la fiction, Maigret, échappe à la malédiction qui pèse sur le Fils coupable de transposer la rivalité œdipienne avec le Père – mais aussi, on le verra dans d'autres romans, l'affrontement avec la Mère destructrice – dans un monde de papier créé à cet effet, un monde factice. Un tel fonctionnement implique une grande réflexivité de l'écriture, ce qui fait de Simenon un créateur extrêmement moderne, très éloigné de l'image simpliste de romancier populaire qui continue de peser sur son œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

- 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. (2013). Réflexivité de l'écriture chez le premier Simenon, dans L. Demoulin (dir.), *L'Herne Simenon*, Paris, Éditions de l'Herne.
- Freud, S. (2004). *Introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch. Paris : Payot, « Petite Bibliothèque Payot ».
- Lemoine, M. (2003). *Simenon. Écrire l'homme*. Gallimard : « Découvertes ».
- Piron, M. (dir.), avec la collaboration de Lemoine, M. (1983). *L'Univers de Simenon*. Paris : Presses de la Cité.
- Rey-Debove, J. & Rey, A. (dir.) (2007). *Le Nouveau Petit Robert 2008*. Paris : Dictionnaires Le Robert-SEJER.
- Simenon, G. (2004). *Monsieur Gallet, décédé*. Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », n° 14 256.
- Simenon, G. (2008). *Le Pendu de Saint-Pholien*. Paris : Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », n° 14255.

PICPUS ET SES DOUBLES

Michel LEMOINE & Laurent DEMOULIN

Université de Liège

UN ROMAN A LA GENESE PARTICULIERE

INVITÉ à l'Assemblée Générale des Amis de Simenon, qui s'est tenue le 25 mai 2014 à Bruxelles dans les locaux du théâtre Poème 2, le cinéaste Jacques Fansten s'est entretenu avec Jacques De Decker des trois téléfilms qu'il a adaptés de romans de Simenon : *Le Mouchoir de Joseph* (1988), d'après *Chez Krull*, *Un échec de Maigret* (2003) et *Signé Picpus* (2003). À propos de cette dernière adaptation, le réalisateur a déclaré qu'il avait constaté, à la lecture du roman, plusieurs anomalies qu'il avait tenté de transposer de diverses manières à l'écran. Sans que Jacques Fansten se soit étendu autrement sur ce point, secondaire par rapport à l'ensemble de son entretien, nous avons aussitôt pensé que ces anomalies romanesques avaient peut-être pour origine les conditions dans lesquelles cette enquête de Maigret avait été écrite. Bien que ces conditions soient connues depuis très longtemps dans le monde des amateurs simenoniens, elles ont été brièvement exposées par Michel Carly¹ au XXI^e siècle seulement. Ces circonstances particulières méritent d'être rappelées, affinées et complétées.

Le 18 novembre 1941, le quotidien *Paris-soir* espère sans doute séduire ses lecteurs grâce à un titre attrayant, « Voulez-vous collaborer avec Georges Simenon ? », suivi du sous-titre « Signé Picpus ou La Grande Colère de Maigret », dans lequel on n'a évidemment aucune peine à reconnaître un... titre de roman. Explications :

Tel est le titre du prochain roman que Georges Simenon va écrire avec la collaboration des lecteurs de Paris-soir.

Nous allons vous présenter trente personnages parmi lesquels vous choisirez les quinze visages que Georges Simenon animera pour vous autour du sympathique commissaire Maigret.

Vous désignerez également la victime.

Des bulletins de vote seront publiés à cet usage.

¹ Michel CARLY, *Simenon. Les Années secrètes. Vendée 1940-1945*, Le Château d'Olonne, Éditions d'Orbestier, 2005, p. 45-46. Et *Les Secrets des « Maigret »*, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 2011, p. 55-56.

Quelques précisions le 20 novembre sous le titre « Signé Picpus » :

Paris-soir et Georges Simenon vont vous présenter à partir de demain, par groupes de cinq, trente personnages parmi lesquels vous êtes priés de faire votre choix.

Désignez-nous, à partir du 26 novembre jusqu'au 28 au soir, les quinze visages que vous aimeriez voir vivre dans le prochain roman de Georges Simenon :

Signé Picpus
ou *La Grande Colère*
de *Maigret*

Et n'oubliez pas de choisir la victime.

L'auteur de tant de sensationnels romans policiers s'engage à nous donner les premières pages de ce roman pour le 10 décembre.

Tout est donc on ne peut plus clair. Pourtant, on n'aura sans doute pas manqué d'être intrigué, dans ces deux présentations complémentaires, par l'expression « les quinze visages » pour désigner aux lecteurs les personnages à élire. C'est que ceux-ci ne seront pas seulement identifiés par un nom et/ou un prénom, une périphrase, voire une fonction : ceci aurait été d'un banal plutôt ennuyeux. Outre ces renseignements, le journal, probablement avec l'assentiment de Simenon, donnera en effet un visage aux personnages, en l'occurrence des portraits d'acteurs bien connus à l'époque. Ainsi, le lecteur, en élisant un personnage, élit en même temps une tête qu'il connaît déjà. Six jours durant, *Paris-soir* va donc proposer à son lectorat six fois cinq personnages doublés par autant de visages. On trouvera ci-dessous la liste des uns et des autres tels qu'ils sont présentés. Certains acteurs, on le constatera, sont bien oubliés aujourd'hui et nous avons ajouté entre crochets quelques informations à leur sujet. *Sic transit gloria populi*.

Le 21 novembre :

- Isidore = Aimos [Raymond Arthur Caudrilliers, dit (Raymond) Aimos, 1891-1944] ;
- M^{lle} Jeanne = M^{me} Mary Malbos ;
- Le vieux Jef = Sinoël [Jean Léonis Bies, dit (Jean) Sinoël, 1868-1949] ;
- Emma = M^{lle} Paulette Dubost [Paulette Marie Emma Deplanque, dite Paulette Dubost, 1910-2011] ;
- Bulard le Chauve = Jean Dumontier [1899-1966] ;
- exceptionnellement, un sixième personnage doublé par un portrait plus grand que les précédents : le commissaire Maigret = Constant Rémy [1882-1957].

Le 22 novembre :

- M^{me} Baffoin = M^{me} Jeanne Fusier-Gir [1885-1973] ;
- Jules = Pierre Labry [1885-1948] ;
- Babette = Mme Yvonne Ducos [Jeanne Louise Yvonne Ducos, dite Yvonne Ducos, 1887-1966] ;
- Louis Couteau = René Bergeron [1890-1971] ;
- Germaine Poissonnet = M^{me} Marie Aix.

Le 24 novembre :

- Octave Le Cloaguen = Maxudian [Max Algop Maxudian, 1881-1976] ;
- Mme Roy = Alice Tissot [Alice Claire Marie Tissot, 1890-1971] ;
- Le brigadier Lugas (*sic*) = Pierre Larquey [1884-1962] ;
- M^{me} Jules = Marguerite Ducouret [1893-1971] ;
- Camille Claes = Jean Brochard [1893-1972].

Le 25 novembre :

- Le fils Robinson = Georges Marchal [Georges Louis Marchal, 1920-1997] ;
- Antoinette Le Cloaguen = M^{me} Sylvie [Louise Pauline Mainguené, dite Sylvie ou Louise Sylvie, 1883-1970] ;
- Gisèle Le Cloaguen = M^{me} Suzet Maïs [1908-1989] ;
- La belle Gabrielle = M^{me} Juliette Verneuil [Juliette Bellonie Marie Vauxheret, dite Juliette Verneuil, 1893-1984] ;
- Popaul = Arthur Devère [Arthur Opdeweerd, dit Arthur Devère, 1883-1961].

Le 26 novembre :

- Albert Boissinot = Roger Legris [Jean-Roger Legris, dit Roger Legris, 1898-1981] ;
- M^e Douchery = Louis Salou [Louis Vincent Goulven Salou, dit Louis Salou, 1902-1948] ;
- L'homme au cabriolet vert = Maurice Rémy ;
- Le marquis de Chaillon = Marcel Vallée [Marcel Alexandre Armand Vallée, dit Marcel Vallée, 1880-1957] ;
- Jacques Renelleau = Jean Tissier [1896-1973].

Le 27 novembre :

- M^{lle} Berthe = M^{lle} Simone Alain ;
- M^{me} Maigret = M^{me} Claudie de Sivry [1884-1959] ;
- Justin Roy = Jean Servais [1910-1976] ;
- Joseph = Daniel Lecourtois [1902-1985] ;
- M. Blaise = Carette [Julien Henri Carette, dit Carette, 1897-1966].

Les lecteurs du quotidien sont donc maintenant en possession de tous les éléments leur permettant de choisir les personnages, mais comment procéder ? L'édition du 28 novembre les en informe :

Pour collaborer au roman que Georges Simenon va écrire spécialement pour vous, il suffit de conserver sur la liste que vous trouverez en 4^e page les quinze noms que vous avez retenus et de barrer les autres. Écrire également le nom de la victime choisie par vous.

Les dernières réponses reçues devront nous parvenir le 28 au soir.

Pourtant, si l'on se reporte à la liste de la quatrième page, celle-ci ne laisse pas de surprendre puisqu'elle contient des différences par rapport à ce que les lecteurs de *Paris-soir* ont pu lire du 21 au 27 novembre dans leur journal favori et ces différences concernent treize personnages sur les trente (oui : treize !), qu'il s'agisse de transformations ou de précisions : M^{lle} Jeanne est dite voyante extra-lucide (*sic*) ; Jef devient Jefke, mais n'est plus dit vieux ; Emma est la bonne de la crémière ; M^{me} Baffoin est une concierge ; Louis Couteau est caviste ; le brigadier Lucas récupère son C traditionnel ; Antoinette et Gisèle Le Cloaquen deviennent respectivement M^{me} et M^{lle} ; Maître Douchery se transforme en Donchery et exerce la profession de notaire ; le marquis de Chaillon reste marquis, mais de Chaillou ; Jacques Renelleau devient Kenelleau ; Mlle Berthe est promue sténo-dactylo ; Joseph acquiert un patronyme : Mascouvin.

Le 2 décembre, *Paris-soir* entend calmer ses lecteurs fébriles dont on devine qu'ils trépignent d'impatience — ce qui peut paraître étonnant si l'on songe à l'actualité de cette année 1941 :

L'appel de Georges Simenon a été entendu. Les personnages de

Signé Picpus

ou

La Grande Colère de Maigret

commencent à s'agiter devant nous.

Le dépouillement du volumineux courrier se poursuit hâtivement. Nous ne pensons pas pouvoir en donner le résultat avant le 4 décembre.

En fait, c'est le 5 décembre seulement qu'une proclamation partielle des résultats est livrée aux « amis lecteurs » de Paris-soir sous la forme des cinq premiers personnages plébiscités. À tout seigneur tout honneur, le commissaire Maigret décroche la première place. Tiens ! On avait pourtant cru comprendre qu'il était hors concours puisque trente autres personnages avaient été proposés. Viennent ensuite, au terme d'un sprint que l'on suppose serré, on n'ose dire assassin, le brigadier Lucas, M^{lle} Jeanne, voyante extra-lucide (*sic*), l'homme au cabriolet vert et Emma, la bonne de la crémère. Il faut pourtant attendre le 8 décembre pour que ce résultat soit répété – pour confirmation ? –, accompagné des photos d'acteurs égrenées en novembre. Le lecteur perspicace aura-t-il remarqué que la photo de Paulette Dubost n'est plus la même que celle du 21 novembre ? Quant à Mary Malbos, elle se nomme ici Marie Melbos.

Cinq autres personnages arrivent groupés le 9 décembre, accompagnés des acteurs leur correspondant : M^{lle} Gisèle Le Cloaguen, Octave Le Cloaguen, M^{me} Antoinette Le Cloaguen [on soupçonne les Le Cloaguen d'ententes illicites au sein du peloton], Joseph Mascouvin et M^{lle} Berthe, sténo-dactylo. Du côté photographique, on remarquera que Suzet Mais, représentant Gisèle Le Cloaguen, a droit à une photo plus grande que les autres [serait-ce en raison de son regard sévère et ténébreux ?]. Par ailleurs, Simone Alain devient Simone Allain ². Enfin, le 10 décembre se présente le gruppetto, constitué de quatre personnages, et non cinq comme prévu (les lecteurs toujours en vie de Paris-soir se demandent encore pourquoi) : M. Blaise, Just. Roy, Isidore et Mme Roy, illustrés par les photos des acteurs retenus. Et le quotidien d'annoncer fièrement en caractères gras : « Signé Picpus commence demain ». Effectivement, *Signé Picpus ou La Grande Colère de Maigret* paraîtra bien dans les colonnes de Paris-soir du 11 décembre 1941 au 21 janvier 1942 avant d'être édité en 1944 seulement, amputé de la deuxième partie de son titre. Entre-temps, on aura pu voir sur les écrans, dès 1943, le film de Richard Pottier, *Picpus* tout court, avec Albert Préjean dans le rôle de Maigret ³. On notera pour l'anecdote que deux acteurs figurant parmi ceux qui prêtaient leurs traits aux personnages dans Paris-soir en 1941 se sont retrouvés dans le film de Pottier : Marguerite Ducouret dans le rôle d'une M^{me} Cognet et Jean Tissier dans celui de Mascouvin.

C'est le moment de faire le point sur cette question du choix des personnages en les confrontant à ceux qui peuplent le roman. Si l'on compte Maigret parmi eux, quatorze ont donc finalement été élus, et non quinze, sur les trente et un, et non trente, nominés. De ces quatorze, treize figurent effectivement dans le roman puisque l'un d'entre eux,

² S'agirait-il alors de Raymonde Jeanne Simone Allain (1912-2008), élue Miss France en 1927 avant de devenir actrice ?

³ Si le volume de 1944, qui comprend aussi *L'Inspecteur Cadavre*, *Félicie est là* et les *Nouvelles exotiques*, est intitulé *Signé Picpus*, c'est sans doute parce que le roman était déjà connu, non seulement par sa prépublication dans *Paris-soir*, mais surtout grâce au film de Pottier, qui avait été un grand succès même si Albert Préjean y campait un commissaire Maigret peu crédible. Parmi l'abondante filmographie inspirée par les fictions de Simeon, on se demandera si *Picpus* n'est pas le seul film adapté d'un roman qui n'a pas encore vu le jour en volume.

Justin Roy, disparaît purement et simplement. Les treize « survivants » sont-ils conformes à ce qu'annonce leur présentation ? Si la réponse à cette question s'avère positive, il faut cependant apporter des remarques concernant cinq personnages :

- M^{lle} Jeanne est bien voyante, mais le roman nous apprend qu'elle s'appelle en réalité Marie Picard. Elle est assassinée dès le chapitre premier du roman, ce qui fait d'elle la victime que réclamait Paris-soir à ses lecteurs les 18, 20 et 27 novembre. Toutefois, si les éditions de décembre que nous avons mentionnées annoncent les choix des personnages, jamais elles ne livrent le nom de la victime. Dissimulation délibérée ou non ? À moins que les coupures du journal conservées par le Fonds Simenon de l'Université de Liège ne soient incomplètes ?

- L'homme au cabriolet vert est bien présent dans le roman où il se prénomme et surnomme Justin de Toulon. Est-ce en raison de l'analogie des prénoms que Justin Roy a été éliminé ? Certainement pas puisque le roman compte aussi une Mme Roy à laquelle on présume que Justin Roy aurait dû être apparenté.

- La fonction actantielle d'Octave Le Cloaguen est capitale dans le roman puisque ce personnage fait l'objet d'une usurpation d'identité et celui que le lecteur prend pendant la plus grande partie de l'enquête pour Octave Le Cloaguen se nomme en réalité Picard. Tout comme pour Mlle Jeanne, la présentation a tu ce patronyme.

- Si M^{lle} Berthe est bien sténo-dactylo, le roman lui attribue un nom : Janiveau.
- M. Blaise, lui, reçoit un prénom dans le roman : Émile.

Il faut surtout remarquer que le roman compte trente-quatre personnages supplémentaires nommés, prénommés ou surnommés. Certes, la plupart ne sont que des utilités, mais que seraient les romans de Simenon sans ces utilités qui suggèrent notamment la vie grouillant autour des protagonistes ? D'autres jouent un rôle essentiel, comme ce Picard mentionné ci-dessus ou Catherine Biron, née Le Cloaguen. Enfin, parmi les trente-quatre, trois ont fait l'objet de la présentation préalable dans Paris-soir : M^{me} Baffoin, qui est bien concierge et reçoit le prénom d'Eugénie, M^{me} Maigret et Jules.

Peut-être n'est-il pas sans intérêt de dresser en outre la liste des personnages pressentis, mais éliminés, non seulement pour le plaisir de les énumérer en une sorte d'inventaire à la Prévert, mais pour mettre cette distribution en parallèle avec les répertoires mystérieux issus de ces enveloppes jaunes préparant des romans avortés ou abandonnés en cours de rédaction. Voici donc, par ordre d'entrée en scène selon *Paris-soir* : (le vieux) Jef(ke), Bulard le Chauve, Babette, le caviste Louis Couteau, Germaine Poissonnet, M^{me} Jules, Camille Claes, le fils Robinson, la belle Gabrielle, Popaul, Albert Boissinot, le notaire Douchery ou Donchery, le marquis de Chaillon ou de Chaillou et Jacques Renelleau ou Kettleau. Les patronymes Chaillou et Claes ne sont pas inconnus de l'onomastique simenonienne, tandis que les autres n'y apparaissent jamais. On ne nous ôtera cependant pas

de l'idée que Renelleau ou Kettleau est apparenté aux Retailleau de *L'Inspecteur Cadavre*, roman composé en 1943, peu après *Signé Picpus*.

*

Le laps de temps très court séparant la fin du dépouillement et le début de la parution en feuilletons dans *Paris-soir* expliquerait-il les anomalies relevées, comme nous en émettions l'hypothèse au début de ces réflexions ? On ne peut pas négliger cet aspect, même si l'on sait que Simenon écrivait très vite et qu'il n'accordait pas à ses « Maigret » la même attention qu'à ses romans durs. Toutefois se pose un sérieux problème de chronologie puisque *Signé Picpus* est réputé avoir été écrit en juin 1941⁴. Somme toute, outre ces détails ponctuels, une rédaction entreprise dans l'urgence⁵ pourrait expliquer l'intrigue délirante, invraisemblable, compliquée à l'excès, chose plutôt rare chez Simenon, et l'apparition, *in fine*, de personnages du meilleur type *deus ex machina* : Catherine Biron, sœur d'Octave Le Cloagen, et la fille de l'éleveur argentin, bienfaiteur d'Octave Le Cloagen, accompagnée de son sigisbée José.

Plusieurs arguments plaident pourtant en faveur d'une rédaction antérieure, antérieure en tout cas à décembre :

- La liste des « trente » personnages parmi lesquels il fallait choisir a bien dû être fournie à *Paris-soir* par Simenon. Quand ? Longtemps avant le 18 novembre 1941 ?
- La liste des personnages élus par les lecteurs a-t-elle été vérifiée par une instance de confiance avant d'être publiée dans le journal ? Sinon, on pourrait penser à une affaire montée de toutes pièces dans un but publicitaire par le quotidien et... Simenon lui-même. Celui-ci, on le sait, était un adepte du marketing avant la lettre. Faut-il rappeler l'affaire de la « cage de verre »⁶ ?

⁴ Claude MENGUY, « Essai de chronologie rédactionnelle de l'œuvre romanesque et autobiographique de Georges Simenon publiée sous son propre patronyme », dans *Cahiers Simenon*, n°9, Traversées de Paris, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1996, p. 170. L'érudit bibliographe, qui connaissait évidemment l'existence des articles de *Paris-soir* analysés plus haut, justifie son positionnement chronologique par la date figurant dans le Livre de comptes de Simenon, soigneusement conservé au Fonds Simenon, document certes précieux, mais dont on sait qu'il n'est pas fiable à 100 % (voir Pierre DELIGNY, « Petit discours sur la méthode de "rechronologisation" », introduction à Claude MENGUY, article cité, p. 122 et 139). S'appuyant sur les documents de *Paris-soir* auxquels nous nous attachons dans cet article, Michel CARLY a suggéré en 2007, au moment de la parution de l'intégrale *Tout Maigret* chez Omnibus, de modifier la date de rédaction de *Signé Picpus* et proposé fin 1941 ; voir aussi *Les Secrets des « Maigret »*, *op. cit.*, où l'essayiste étaie sa position.

⁵ Un article paru dans la presse provinciale et consacré aux conditions particulières de rédaction de *Signé Picpus* propose de désigner ce roman par l'expression « roman express » (BEJU, « Collaboration littéraire », *Indépendant de la Charente-Maritime*, 26 novembre 1941). Cet article n'hésite pas à faire de Simenon « notre compatriote ». Il ignore donc que ce « compatriote » a quitté la Charente-Maritime, où il n'habitera jamais plus, pour se réfugier dans le département de la Vendée.

⁶ Sur cette affaire, voir, parmi tant d'autres références possibles, Michel LEMOINE, *Simenon. Écrire l'homme*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 2003, pp. 30-31.

- La deuxième partie du titre, *La Grande Colère de Maigret*, laisse penser que l'auteur avait une idée au moins du sujet de son roman⁷.

On aimerait consulter des traces d'une correspondance entre *Simenon* et *Paris-soir* au sujet de cette affaire. La correspondance avec Gallimard, l'enveloppe jaune ou le manuscrit pourraient également être instructifs. D'ailleurs, où était Simenon dans la deuxième moitié de 1941 ? Tout le temps au château de Terre-Neuve de Fontenay-le-Comte ?

SENS ET ABSENCE DE RETICENCE

Cette genèse particulière a donc sans doute laissé des traces sur la facture du roman tel qu'il peut être lu aujourd'hui. Cependant, devant tant de questions encore irrésolues, il serait vain de chercher à circonscrire précisément ces traces. Tout juste peut-on souligner le passage suivant, qui est peut-être motivé par une allusion à la campagne de *Paris-soir* :

Des millions de gens, en ouvrant leur journal, cherchaient ce nom [Picpus] dans les titres en gros caractères. On en faisait une scie.⁸

Mais les références au monde de la presse sont loin d'être rares dans la série : la présence même de cette allusion est donc conjecturale. Toutefois, s'il n'est pas aisé de savoir si les conditions de rédaction de *Signé Picpus* expliquent le caractère inhabituellement abracadabrant⁹ de cette enquête, du moins pouvons-nous à présent tenter de définir cette incongruité en nous référant à la grille d'analyse proposée par Jean-Louis Dumortier pour le présent dossier de *Traces*, c'est-à-dire à l'esthétique de la réticence de Simenon, qui lui interdit de livrer aux lecteurs des explications psychologiques, sociologiques ou anthropologiques trop explicites. Le cas de figure envisagé ici est celui du contre-exemple : Simenon, pour une fois, n'a guère fait montre de réticence au moment de justifier les actes des uns et des autres. Nous n'allons donc pas traquer les « anomalies » évoquées par le cinéaste Jacques Fansten — cela nous amènerait à entrer, de façon fastidieuse, dans de trop menus détails d'une intrigue complexe —, mais nous pencher sur les conséquences narratives et esthétiques de cette complexité.

⁷ Cette colère éclate dans les chapitres 5 et 10. Elle est due à la manière dont est traité Picard, le faux Octave Le Cloaguen, par Antoinette Le Cloaguen qui le fait passer pour son époux. D'une façon plus générale, elle se produit quand le commissaire est écorché par cette sordide histoire d'argent.

⁸ SIMENON Georges, *Signé Picpus*, dans *Œuvres complètes*, tome XI, Lausanne, Éditions Rencontre, 1968, p. 77. Nous nous contenterons dorénavant de citer le numéro de pages entre parenthèses.

⁹ Simenon emploie lui-même le terme dans un passage presque réflexif : « [...] Paris est peuplé de milliers et de milliers de phénomènes de cette sorte, d'existences mystérieuses et abracadabrantes qu'on ne découvre que rarement, à la faveur d'un drame. » (p. 78)

Commençons donc par elle : elle est due au caractère double, voire triple, de l'intrigue. Maigret doit ici résoudre deux mystères distincts et, ensuite, les nouer entre eux. La première énigme est centrée, on l'aura compris, sur l'assassinat de Jeanne, une diseuse de bonne aventure — meurtré étrangement annoncé par un homme, Mascouvin, qui tente ensuite de se suicider. Le second fil narratif concerne la personne de Le Cloaguen, un vieil homme apparemment sénile qui se trouvait enfermé dans la cuisine de Jeanne au moment du meurtre. Maigret est fasciné par ce personnage, ancien médecin brillant, maltraité par sa femme et errant dans Paris comme un vagabond. C'est le secret de cette famille que le commissaire met d'abord en lumière : en réalité, le vieillard, on l'a déjà souligné ici en notes, n'est pas Le Cloaguen, mais son quasi-sosie, un ancien clochard du nom de Picard, que la femme du véritable Le Cloaguen entretient et surveille pour continuer à toucher la pension que versait au défunt médecin un milliardaire argentin... Le commissaire comprend également que l'ancien vagabond se rendait chez Jeanne, la diseuse de bonne aventure, simplement parce qu'elle était sa fille.

Une tout autre piste conduit Maigret dans une auberge en bord de Seine où il débusque par hasard un escroc nommé Blaise avant de s'apercevoir que ce dernier est en cheville avec Mascouvin, l'homme qui l'a averti du crime.

À la fin du roman, en établissant un lien entre les deux affaires, le commissaire parvient à élucider le mystère entourant l'assassinat de Jeanne.

Cette intrigue extrêmement complexe amène Maigret à s'écarter de sa fameuse méthode, celle qui consiste à s'identifier à autrui et à préférer, selon l'expression de Danielle Bajomée, aux indices matériels, les « indices existentiels¹⁰ ». En effet, ce sont cette fois des indices on ne peut plus matériels qui lui permettent de dénouer les nombreux écheveaux qui se présentent à lui : une phalange coupée à la main droite du faux Le Cloaguen, une différence dans la hauteur de ses épaules, le fait que M^{me} Le Cloaguen ne possède pas de photos de son mari, le cadavre du vrai Le Cloaguen muré dans son ancienne maison, des brochets prétendument pêchés à l'hameçon alors qu'ils n'ont pas la moindre blessure, de la poussière sur des chaussures, des indications données par un notaire, un appartement trop richement meublé, le témoignage d'une bonne amoureuse et celui de la gouvernante d'un chanoine, des filatures, une publicité dans un café, etc. Certes, il n'est pas aisé de rassembler toutes ces micro-données afin de leur conférer un sens, mais pour ce faire, Maigret use de ses « petites cellules grises », à l'instar d'Hercule Poirot, et non de son empathie pour autrui.

Pourtant, le narrateur cherche à masquer cette déviance, comme s'il avait honte de voir le commissaire s'adonner à une enquête dans le genre de celles d'Agatha Christie. Il

¹⁰ BAJOMÉE Danielle, *Simenon. Une légende du XX^e siècle*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, p. 44.

ne cesse, en commentant le récit, de se référer à la méthode qui a cours dans le reste de la série. Maigret le soutient dans cette tâche, en affirmant à plusieurs reprises, comme d'habitude, qu'il ne réfléchit guère : « Je ne pense rien » (p. 52) ; « Je ne crois rien du tout » (p. 72). Et sa célèbre technique est résumée de façon explicite par le narrateur :

Maigret a tout découvert seul, pour ainsi dire sans indices, ou plus exactement avec des indices que les autres ont négligés, avec, surtout, sa formidable intuition, sa faculté effrayante de se mettre dans la peau de ses semblables. (p. 105)

Il est vrai que le commissaire s'est intéressé de près à certains protagonistes de ces sombres affaires. Mais, pour changer de « peau », il lui faut choisir un hôte, un être susceptible de l'accueillir : en effet, de même que Simenon éprouvait des difficultés à créer plusieurs personnages à la fois, Maigret ne peut s'identifier à tous les acteurs en même temps. Or, le commissaire hésite entre deux possibilités d'identification, et il en rejette une troisième, qu'offre l'escroc, M. Blaise, appelé ici « l'homme aux brochets » :

Mascouvin... Le Cloaguen... Mascouvin... Le Cloaguen... Ce sont toujours ces deux-là qui reviennent au premier plan des préoccupations de Maigret... Même quand il essaie de penser à l'homme aux brochets... Toujours la silhouette de M. Blaise passe à l'arrière-plan, s'efface, peut-être parce que le commissaire n'a pas senti chez lui la même palpitation humaine... (p. 89)

Dans les faits, malgré cette déclaration, c'est surtout à Le Cloaguen que Maigret, ce « maniaque de la conscience » (p. 82), consacre son énergie mentale. Il faut dire que l'homme en question possède des attributs humains susceptibles d'intriguer le commissaire : cet ancien médecin brillant brimé par sa femme et vagabondant dans Paris vêtu d'un vieux pardessus digne d'un personnage de Beckett marie deux types sociaux très bien représentés dans l'œuvre et ayant notoirement fasciné Simenon : le médecin et le clochard. Il préfigure François Keller, « le Toubib » dormant sous les ponts de Maigret et le clochard. Aussi le commissaire a-t-il l'impression « que seul il est capable de découvrir l'âme de l'étrange vieillard » (p. 85). Et il se montre, il est vrai, plus perspicace dans la compréhension d'autrui que le juge d'instruction : celui-ci pense que Le Cloaguen est un fou, un dangereux psychopathe, et qu'il ne faut pas chercher plus loin l'assassin de Jeanne. L'erreur du juge est tellement flagrante que le narrateur n'essaie pas un instant de la faire adopter par le lecteur : en cours de scène, les expressions « en vain » (p. 96) et « bien entendu » (p. 96) étouffent dans l'œuf tout suspense à cet égard. Il faut noter en outre que, au début du chapitre, de façon assez originale, le narrateur s'adresse directement au juge d'instruction pour le morigéner :

Mais non, monsieur le juge d'instruction, Maigret n'est pas en train de se venger. [...] moralement, à côté d'un Maigret, vous êtes une jeune fille. Les livres vous ont appris beaucoup de choses sur la nature humaine. Vous pourriez les réciter par cœur, mais cela ne compte pas [...]. (p. 94)

Le paradigme sous-jacent ne met pas ici face à face un enquêteur ne jurant que par les indices matériels et un autre qui ne se baserait que sur les indices existentiels, mais deux tenants de l'enquête psychologique : l'opposition est comme intériorisée, l'un s'appuyant sur un savoir livresque dévalorisé par la narration et l'autre sur un savoir de terrain. Maigret, dans ce contexte, est présenté ici comme doublement humain.

D'ailleurs, le juge, désireux de voir son diagnostic confirmé par une autorité intellectuelle, se fait accompagner par des experts-psychiatres. Ceux-ci sont donc ici rangés a priori dans le camp opposé à celui de Maigret. Mais Le Cloaguen a alors disparu et les médecins s'en iront sans l'avoir examiné : la confrontation est donc évitée et l'on ne saura jamais si les experts se seraient rangés du côté du juge criant « Au fou ! » ou du sensible commissaire. De ce point de vue, il est possible de relever tout de même dans la narration une réticence, qui correspond sans aucun doute à une ambivalence de Simenon. Celui-ci mettra en effet par la suite les deux cas de figure en scène. Dans *Maigret tend un piège* (1955), le commissaire s'appuie, pour attraper un assassin, sur les théories d'un psychiatre citant Freud et Adler, tandis que, dans *Les Scrupules de Maigret* (1958), au contraire, il éprouve un violent sentiment de rejet vis-à-vis des théories psychiatriques, à ses yeux livresques et contraires au bon sens.

Toujours est-il que Maigret « comprend » mieux le faux Le Cloaguen que le juge d'instruction, qui, en la matière, « juge » trop vite. Mais cette compréhension est limitée par les faits : il ne s'agit pas d'un mystère psychologique profond, dont Simenon pourrait *in extremis* taire le dernier mot pour laisser au lecteur la possibilité de construire sa propre opinion, mais bel et bien d'un mystère dramatique : un homme se fait passer pour un autre. Et la raison pour laquelle le dénommé Picard a accepté ce jeu n'a rien à voir avec les gouffres subtils de la psyché humaine : elle est purement matérielle, comme les indices relevés petit à petit en cours d'enquête. Loin de susciter la réticence du narrateur, ce comportement donne lieu à une justification explicite :

Quand on a proposé au vieux clochard une vie confortable et exempte de soucis sous le nom d'un autre, [...] ce pauvre diable, fatigué de traîner sur le port et de coucher à la belle étoile, a accepté [...] (p. 115)

Le commissaire ne « découvre » donc jamais « l'âme de l'étrange vieillard », car Picard, le faux Le Cloaguen, est une case vide, un « bonhomme guère intelligent » (p. 115) qui, plus concrètement que Maigret, s'est mis dans la peau d'un autre, et cela durant des années. Et si l'ancien clochard est touchant à certains égards, son comportement semble anormalement froid, a posteriori, quand on apprend que la victime est sa propre fille...

Reste Mascouvin, le second sujet de préoccupations de Maigret. Ce personnage n'est actif que durant les premières pages : dès le deuxième chapitre, il tombe dans le coma à la suite de sa tentative de suicide et l'enquête se déroule en son absence. Dès lors, Maigret songe moins souvent à lui que le prétend le narrateur. Et si, cette fois, le mystère de sa conduite est bel et bien d'ordre psychologique, sa résolution est simple et ne suscite nullement la réticence de l'écrivain, qui la donne sans barguigner :

Pour tout comprendre, il suffisait de comprendre Mascouvin, le malhonnête homme scrupuleux, l'honnête homme qui a failli et qui est hanté par le remords. (p. 136)

À la suite directe de cette première explication, qui fixe, de façon essentialiste, en trois mots la personnalité d'un homme, Maigret en ajoute une seconde, qui, à nouveau, est on ne peut plus matérielle :

Il suffisait d'additionner, comme l'aurait fait un comptable, les recettes et les dépenses : ce que l'employé [...] gagnait d'une part, ce qu'il a dépensé pour l'éducation de Mlle Berthe et pour son installation, d'autre part...

Or, son traitement n'y a pas suffi... (p. 136)

Malgré cette comparaison avec un « comptable », le narrateur cherche encore à masquer l'aspect peu intuitif des déductions de Maigret : il met en scène la reconstitution sous la forme d'une rêverie solitaire, à l'arrière d'un taxi. Mais il se trahit en usant d'une métaphore révélatrice :

Il fume sa pipe... Il rêve... Il joue un étrange jeu où les êtres sont des pions et où il met patiemment chaque pion à sa place... (p. 136)

La pipe, la rêverie, les points de suspension, l'« étrange jeu » n'y font rien : le commissaire, connu pourtant pour ses dons d'empathie, est en train de considérer des êtres humains comme de simples « pions » à mettre en « place »... Exactement à la façon d'Hercule Poirot, selon la formule habituelle du roman à énigme — ce jeu d'échecs narratif et subtil...

Conclusion

Signé Picpus, s'il dénote dans la série, n'est pas pour autant, loin de là, un mauvais roman policier : le premier chapitre, quand apparaît le faux Le Cloaguen, est tout à fait captivant. De manière générale, la mise en place de l'intrigue est efficace. Et le cinéaste Jacques Fansten a bien saisi ces ingrédients dans la version qu'il a conçue pour la télévision¹¹. C'est la résolution du drame, comme souvent dans le roman à énigme, qui s'avère décevante.

Simenon, peut-être influencé par les conditions particulières de rédaction décrites dans la première partie de cet article, s'est essayé à construire une intrigue complexe en multipliant les personnages, les indices matériels et les mobiles sordides. Ce faisant, il n'a pas laissé à ses lecteurs le rôle d'herméneutes psychologiques qu'il leur confère d'ordinaire. Dès lors, ceux-ci se trouvent démunis au moment d'affronter cette sorte de dépression post-partum qui suit communément la découverte de la clé de l'énigme... *Signé Picpus* souligne ainsi a contrario la richesse de l'« esthétique de la réticence » dont use Simenon dans la plupart de ses romans.

¹¹ Dans laquelle il s'amuse, à l'instar de Michel Lemoine au début de cet article, à multiplier les références au Tour de France.

L'HOMME QUI NE VOULAIT PAS LACHER SES MOTS

Jean-Baptiste BARONIAN

PARLER du style d'un écrivain est une chose, de sa grammaire et de sa syntaxe une autre, de son vocabulaire une autre encore.

Est-ce qu'on n'a pas déjà tout dit sur le style de Simenon, cette écriture qu'on a souvent qualifiée de blanche et qui l'est devenue de plus en plus, au fil de ses livres ? Qu'on relise ses derniers romans, ceux de la seconde moitié des années 1960 et du début des années 1970, de *La Prison* (1968) à *Maigret et M. Charles* (1972) : ils sont désossés à l'extrême, tout nus — une nudité qui laisse presque apparaître le maigre squelette autour duquel ils ont été bâtis. Des romans minimalistes, en somme.

Et ce n'est pas pour rien que, tandis que Simenon les mène à bien, d'autres auteurs de langue française, qui s'appellent Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras ou Robert Pinget, décortiquent en même temps l'art de la narration classique et tentent de donner au vieux roman français né avec *La Princesse de Clèves* des habits neufs. Lui, Simenon, il n'a pas besoin d'une quelconque théorie, d'un quelconque manifeste littéraire, pour y parvenir.

Des romans du vide. Ce qui expliquerait peut-être pourquoi ils ne sont pas beaucoup étudiés et n'intéressent guère les commentateurs, et même la majorité des lecteurs. Que dire à leur sujet, sinon qu'ils sacralisent précisément l'esthétique du vide romanesque ?

Est-ce qu'on n'a pas également déjà tout dit sur la grammaire et la syntaxe de Simenon ? Ses romans, c'est vrai, sont bourrés d'impropriétés de langage et de fautes d'accords. De belgicisms aussi. Dans *Le Point sur la langue française*, un recueil d'hommages à André Goosse paru au Livre Timperman en 2006, Christian Delcourt et Janine Delcourt-Angélique en ont donné un bel échantillon, de « s'affranchir » à « wallingant », en passant par « boudin au foie », « charbonnière » (pour seau à charbon), « cuisine-cave » (pour cuisine au sous-sol), « hanter avec » (pour flirter), « par après » (pour par la suite), « tout un temps » (pour assez longtemps) ou « talon qui tourne » (pour talon qui se tord). Et dans leur copieux inventaire, ils n'ont pas tenu compte des statalismes, tels que « conseil communal », « bibliothèque communale » ou « bourgmestre ».

Le plus frappant, c'est que, chez Simenon, toutes les impropriétés, ou à tout le moins celles qu'on désigne ainsi à tort ou à raison, confèrent à ses romans et à ses nouvelles une tonalité assez particulière, qu'on reconnaît aisément et qui, chose sans doute paradoxale, ne manque jamais de... *charme*.

Et le vocabulaire ?

Les exégètes simenoniens sont assez discrets sur la question. Pour ce qui le concerne, Simenon l'évoque de loin en loin dans ses interviews et ses œuvres autobiographiques. Quand il le fait, c'est en général pour prétendre qu'il s'est toujours gardé de recourir à des mots orduriers, prétextant qu'à une certaine époque, ils étaient proscrits. « À mes débuts, dicte Simenon dans *Un banc au soleil*, j'ai écrit beaucoup de romans populaires pour gagner ma vie et apprendre mon métier. Je travaillais pour plusieurs éditeurs. Chez aucun les mots "faire l'amour" n'étaient tolérés. Chez certains, on pouvait à la rigueur employer le mot "maîtresse", mais chez la plupart il était remplacé par le mot "amie".¹ » Dans *La Femme endormie*, il avance qu'il existe des mots qui « ne font pas partie » de son « vocabulaire² » et, en guise d'exemple, il cite « les tapineuses » et « les putes³ ». Et dans *Vent du Nord, vent du Sud*, il a cet aveu :

Je ne suis pas du tout adversaire de la liberté dont on jouit aujourd'hui, tant dans la conversation, surtout chez les jeunes, que dans les livres ou au cinéma. Il n'empêche que, par une sorte d'atavisme sans doute, ou de ce que l'on appelle l'éducation, il y a de nombreux mots que je suis incapable d'écrire, de prononcer, et qui, à ma grande honte, me choquent.

[...]

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 décrire.

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.⁴

La Chambre bleue a paru en 1964. Mais à cette date qu'y a-t-il de si audacieux à écrire sperme, un mot très précis et sans aucune coloration triviale ? N'est-il pas attesté dans tous les dictionnaires depuis le XVII^e siècle ? N'a-t-il pas régulièrement été utilisé par les naturalistes, en particulier Edmond et Jules de Goncourt lorsqu'ils parlent de l'odeur

¹ *Un banc au soleil*, « Tout Simenon », t. 26, Omnibus, 1993, p. 993.

² *La Femme endormie*, « Tout Simenon », t. 27, Omnibus, 1993, p. 504.

³ *Ibid.*

⁴ *Vent du Nord, vent du Sud*, « Tout Simenon », t. 26, op. cit., p. 904.

qui émane de la chambre d'Émile Zola, Joris-Karl Huysmans dans *Là-bas*, son œuvre la plus emblématique, ou Octave Mirbeau dans le délirant *Jardin des supplices* ?

Quoiqu'il ait à plusieurs reprises proclamé sa profonde réticence à employer des termes qui pourraient heurter ses lecteurs, et quoiqu'il ait affirmé avoir attendu « une quarantaine d'années » avant donc d'écrire « sperme », Simenon se garde pourtant bien de dire que son roman *Les Volets verts*, publié en 1950, contient, lui, toute une série de mots et d'expressions vulgaires.

On rappellera que ce livre met en scène un acteur de théâtre et de cinéma, Émile Maugin, une sorte de monstre sacré porté sur la boisson, autoritaire, tyrannique avec les autres comédiens et avec ses proches, père d'un fils naturel, dont la mère, Alice, est un être généreux et désintéressé, tout le contraire de ce qu'il est. Apprenant qu'il est atteint d'une maladie grave, Émile Maugin cherche à se raccrocher à son passé, à ses triomphes, à ses souvenirs (dont l'image obsédante d'une maisonnette aux volets verts), à ses amours. Sans succès. En agonisant, il a la douloureuse impression d'avoir tout raté : « Qu'est-ce qu'il avait poursuivi avec tant de passion, de rage ? »

Les mots et les expressions vulgaires se trouvent pour l'essentiel dans la première partie du roman. En voici un rapide aperçu ⁵ :

— Messieurs-dames, vous m'emmerdez. (p. 31.)

— Vous avez déjà contemplé une plus parfaite tête de con ? (p. 32.)

— Non. Cela ne va pas mieux. À présent, aide-moi à me mettre à poil. (*Ibid.*)

— Tête de con ! (p. 34.)

— Tu ne trouves pas qu'il sent le caca de bébé ? (p. 37.)

Il avait retenu un temps un « merde » qui lui montait aux lèvres, car ce nom-là l'éclairait enfin. (p. 43.)

— La garce ! (p. 44.)

— Bois, nom de Dieu ! (p. 46.)

— Tu es une sale petite crapule et je t'emmerde ! (*Ibid.*)

Il avait couché deux fois avec elle et l'avait dit à sa femme. Alice n'était pas jalouse, n'avait pas à l'être. La première fois, il l'avait à peine fait exprès : Camille était dans la maison

⁵ Les références renvoient à l'édition du Livre de Poche publiée en 2004.

depuis trois ou quatre jours et il l'avait pelotée, pour voir ; elle s'était coulée dans ses bras tout de suite, les lèvres ouvertes, la langue déjà pointue. En jouissant, elle criait [...]. (p. 48)

— Les cons ! » (p. 53.)

Ces mots qu'elle venait d'articuler, tout bêtes qu'ils étaient, faillirent le faire pleurer et il n'osait pas se retourner par peur de laisser voir sa grosse gueule toute brouillée [...]. (pp. 60-61.)

— Putain ! (p. 65 et repris à la page suivante.)

— Couillon ! » (p. 83.)

Juste assez pour être d'aplomb sur ses grosses jambes et pour ne pas s'embarrasser de conneries de volets verts et compagnie. (p. 88.)

— Vous voyez ce miroir, qui n'a l'air de rien, sur lequel des générations de mouches ont fait prosaïquement caca [...]. (p. 92.)

— [...] Je suis un couillon, moi, môssieu, à qui il arrive encore de croire à ce qu'or. lui raconte. (p. 110.)

— Je vais lui casser la gueule ! (p. 114.)

Il n'était qu'un vieux con [...]. (p. 128.)

— Pauvre merde ! (p. 132.)

Et l'on tripotait tout ça, caca compris. (p. 140.)

Deux fois, dans la cuisine, il avait baisé Oliva, qui avait au moins quarante ans et dont les jupons sentaient l'ail. (p. 154.)

— [...] montre ton derrière, que je voie si j'ai envie. (p. 155.)

Force est de le reconnaître, on n'a pas souvent l'habitude de rencontrer autant de vocables de ce type réunis dans un seul roman, au sein de l'imposante fresque simenonienne !

Pour quelle raison abondent-ils ici ? Parce que le héros des *Volets verts* est un acteur et que tous les acteurs, à l'instar d'Émile Maugin, sont censés être coutumiers de parler d'une façon vulgaire ? Si on répond à cette interrogation par l'affirmative, on laisse entendre que Simenon a eu un grand souci de réalisme, lui qui, au début des années 1930, après la parution des premiers *Maigret*, a connu de près le milieu du cinéma et est allé jusqu'à nourrir le souhait de réaliser lui-même des longs métrages. En cette hypothèse, l'avertissement des *Volets verts* prend tout son sens :

Des amis, qui ont lu ce roman sur épreuves, me font craindre que les imbéciles, les malveillants, ou simplement des gens qui se croient informés, prennent, ou feignent de prendre, mon livre pour un roman à clef et identifient le personnage de Maugin avec tel ou tel acteur célèbre.

[...]

Je tiens, au seuil de ce livre auquel j'attache, à tort ou à raison, une certaine importance, à déclarer *catégoriquement* que Maugin n'est un portrait ni de Raimu, ni de Michel Simonon, ni de W.-C. Fields, ni de Charlie Chaplin, que je considère comme les plus grands acteurs de notre époque.⁶

Simonon se serait-il *lâché* pour une fois, estimant que le sujet s'y prêtait, qu'il commandait même quelques écarts de langage ? C'est possible. Quant à savoir pourquoi, par contraste, il fait parler les mauvais garçons, les voyous, les filles de joie, les souteneurs et les gangsters le plus proprement du monde...

⁶ *Les Volets verts, Le Livre de Poche, n° 14303, 2004, p. 7.

LIRE SIMENON, UN PLAISIR POÉTIQUE?

Jean-Paul FERRAND

Université de Caen

UN PLAISIR pris n'est pas, tant s'en faut, un plaisir compris. Souvent, l'objet immédiat et la raison réelle du plaisir qu'on ressent sont confondus. Le sourire qu'on m'adresse aujourd'hui me donnerait peut-être moins de joie s'il n'éveillait dans la nuit de mon inconscient le souvenir d'autres sourires, à jamais disparus. Mais, à l'ordinaire, je ne soupçonne rien de l'influence du passé sur mes émotions présentes. Elles m'apparaissent comme autant d'effets privés de leurs causes. Si j'ai conscience de les éprouver, j'ignore cependant tout de leur origine profonde.

Toutefois, le fait qu'on puisse ne pas comprendre le plaisir qu'on prend n'explique pas le fait qu'on puisse prendre plaisir à ce qu'on a conscience de ne pas comprendre. Les deux situations ne sont évidemment pas les mêmes. Dans la première, nous ignorons quelle tendance obscure est satisfaite par l'objet de notre perception. Nous nous contentons alors de consentir à la grâce qu'il nous fait sans exiger de lui qu'il légitime l'emprise qu'il exerce sur notre sensibilité. Dans la seconde situation, tout est différent : nous savons qu'une tendance, qu'on pourra appeler curiosité intellectuelle ou instinct des idées, est frustrée. Confrontés à un texte, à une scène ou à un geste dont la signification ultime nous échappe manifestement, il nous faut tempérer notre agacement et nous armer de patience.

En ce sens, il n'est pas rare que les livres de Simenon mettent à rude épreuve les nerfs de ses lecteurs. Combien d'entre eux ont-ils réellement saisi le sens de *Lettre à mon juge*, combien peuvent-ils prétendre suivre jusqu'à leur terme les explications que le docteur Alavoine tente désespérément de fournir à Comélieu ? Nombreux sont probablement ceux qui comprennent par sympathie la description que le médecin fait de sa terrible aliénation. Mais qui peut affirmer sans présomption qu'il est en mesure de faire toute la lumière sur son crime ? Invoquer la jalousie maladive d'Alavoine, c'est prendre le risque de se voir opposer la peur de la liberté que le docteur semble avoir contractée de longue date : après tout, est-il interdit de penser qu'en tuant sa maîtresse, il se montre incapable d'échapper à l'empire que sa mère et sa femme ont pris sur lui et au souci bourgeois de respectabilité qu'elles lui ont inoculé ? Enfin, qui peut exclure aussi catégoriquement qu'Alavoine lui-même l'hypothèse, certes commode mais assurément pas saugrenue, selon laquelle il pâtirait de quelque déséquilibre psychique congénital ? Combien d'hommes dans sa situation ont-ils obstinément songé au meurtre sans jamais passer à l'acte ?

Qu'on puisse se délecter d'un roman aussi énigmatique donne à penser que la considération dont Simenon bénéficie suppose une forte dose de masochisme intellectuel chez ses admirateurs. Néanmoins, je ne les considère pas comme des fanatiques exaltés à l'idée de faire le sacrifice de leur intelligence. Une œuvre peut, sans qu'il en perçoive le sens, trouver son public. Il suffit pour cela qu'elle lui parle, qu'elle lui semble avoir *du* sens. C'est en tout cas à un tel public que Simenon aura cherché à s'adresser sa vie durant : à des hommes qui préfèrent les suggestions aux définitions et les dialogues aux leçons.

Il est des lecteurs désireux de trouver leur maître. À ceux-là est destiné tout écrivain tâchant de défendre ou d'imposer une doctrine ; Simenon, à l'évidence, n'écrit pas pour eux. L'éventualité de faire partie d'une école, même pour y faire figure de chef de file, l'horrifiait. De sorte que rien ne devrait susciter plus de suspicion que les solennelles proclamations d'allégeance au romancier liégeois. « Mon maître Simenon », écrivait jadis le psychiatre Pierre Debray-Ritzen. Mais quelle est donc la doctrine de son supposé maître ? Combien sont les articles de foi du catéchisme simenonien ? Sur quelles tables sont-ils gravés ? Et dans quelle bibliothèque consulte-t-on de volumineux traités de psychiatrie simenonienne ? Plutôt que de répondre à ces questions, il paraît judicieux de rappeler une remarque adressée à Gide par Simenon dans une lettre du 12 septembre 1946 : « Nous n'écrivons pas pour des inférieurs, mais pour des pairs. » Aucune déclaration du romancier ne prépare mieux à la rencontre de son œuvre. Ouvrir un *Simenon*, c'est partager avec son auteur une interrogation, un ébranlement. C'est être invité à chercher avec lui une vérité qu'il ne prétend pas posséder. Hormis Montaigne qu'il aimait tant, je crois qu'il n'est pas d'écrivain qui m'ait donné à ce point l'impression de me traiter en égal, j'oserais presque dire en ami. Partant, il me semble vain de vouloir se faire son élève ou son disciple. On peut seulement espérer être ou devenir un interlocuteur avec qui il eût aimé s'entretenir.

S'entretenir, j'en conviens, d'autre chose que de son métier. D'un tel entretien, Simenon n'eût tiré aucun enseignement ni aucun agrément. Ainsi, lorsqu'en 1956, Carvel Collins lui demanda si les critiques formulées sur son œuvre lui avaient fait une seule fois modifier sa manière d'écrire, Simenon eut cette réponse définitive : « Jamais. J'ai une volonté très arrêtée pour ce que j'écris et je ferai comme je l'entends. » Cependant, le romancier ne jugeait ses livres achevés que lorsque les réactions du public commençaient à lui parvenir. On peut donc raisonnablement admettre que le texte publié abordait un problème sur lequel ses lecteurs, du plus fruste au plus cultivé, étaient *appelés* à se prononcer.

« Toute ma vie, déclarait en effet Simenon, ma vie littéraire, si je puis dire, j'ai utilisé certains problèmes pour mes romans et tous les dix ans, environ, j'ai repris ces mêmes problèmes sous un angle différent. J'ai l'impression que jamais, probablement, je ne trouverai la réponse. »

Ce sont ces problèmes, je crois, ces thèmes récurrents qui déterminent de la manière la plus décisive le degré d'attention que j'accorde à ses œuvres. Ce constat ne signifie pas que je sois indifférent à la dimension purement esthétique d'un texte, si cette dimension existe jamais à l'état pur. La beauté de la scène inaugurale de *L'Enterrement de Monsieur Bouvet* m'éblouit, la virtuosité narrative du premier chapitre de *L'Horloger d'Everton* me stupéfie. Par ailleurs, je puis apprécier très différemment deux ouvrages de Simenon traitant du même sujet — *Bergelon* et *La Fuite de Monsieur Monde*, en l'occurrence. Nonobstant, par-delà l'histoire et les personnages d'un roman, c'est à l'approche poétique qu'il propose d'un thème que je suis surtout sensible. En tout état de cause, je crois prendre un plaisir poétique à découvrir le problème que Simenon se pose dans un roman.

J'ai conscience que l'adjectif « poétique » peut susciter ici quelque résistance. Aussi dois-je préciser que ni le style ni les histoires de Simenon ne me semblent relever de cette qualification esthétique. Il m'est difficile d'accommoder au calme et à la douceur du poétique la dureté et la violence des drames imaginés et décrits par le romancier. Par ailleurs, Simenon a toujours mis un soin extrême à expurger ses textes de tout ce qui peut rappeler le style poétique : l'indéterminé et le vaporeux « plus vague et plus soluble dans l'air », par exemple. « Ce qui compte, déclarait-il en ce sens au micro d'André Parinaud, c'est de dire ce que l'on a à dire de la façon la plus forte, la plus concise, et d'obtenir un effet à peu près semblable sur des lecteurs différents. » Pareil idéal n'est autre que celui de la prose, qui cherche à réduire au minimum le jeu entre l'émission d'un message et sa réception, à rendre la première tellement précise que la seconde n'en puisse être, chez autrui, que la réplique adéquate. Dans ce type de discours direct et serré, l'espace manque pour que la poésie se déploie et passe. Les modèles stylistiques que Simenon revendique ne relèvent d'ailleurs pas, et c'est révélateur, du domaine de la littérature mais de celui des arts plastiques, qui façonnent des formes nettes, aisément localisables dans l'espace. Cézanne, si soucieux de mettre au jour les puissantes arêtes du monde et des choses, est souvent cité. Plus radicale encore est l'évocation de la sculpture dans certains entretiens : « Je suis un artisan, affirme le romancier ; j'ai besoin de travailler de mes mains. J'aimerais sculpter mon roman dans un morceau de bois. Mes personnages, j'aimerais les rendre plus lourds, plus tridimensionnels. »

Cependant, ni l'extrême concision du style ni la volonté obstinée de donner un maximum de densité aux personnages d'un roman n'excluent la fragmentation des descriptions qu'on y découvre et, de ce fait, un certain émiettement de la narration. Cet éclatement semble a priori hostile à la création d'un climat poétique, qui requiert à l'ordinaire continuité, fusion, pénétration mutuelle, sans morcellement d'éléments distincts. Il est pourtant des mosaïques qui manquent si peu de charme poétique qu'elles suggèrent, bien mieux que ne le fait maint poème, quelque rêve à l'homme qui les contemple. J'en déduis que l'art de la narration que pratique Simenon, cet art qu'il appelait « l'impressionnisme du peintre adapté à la littérature », est l'une des sources du plaisir poétique, corré-

à la rêverie, que me donne la découverte de ses œuvres. Ce n'est d'ailleurs qu'en misant sur cette rêverie chargée de souvenirs amassés au fil de la lecture que le romancier peut espérer donner à ses personnages le poids et le relief des statues : le volume de ces êtres fictifs, leur épaisseur, est rigoureusement proportionnelle à la longueur du chemin qu'ils ont accompli en nous. Pour faciliter leur voyage, Simenon use en virtuose de procédés dont il a pleinement conscience. Ainsi déclare-t-il :

J'ai toujours été choqué en lisant un roman du siècle dernier de me trouver en face d'une description de pied en cap d'un personnage. Cela prend parfois deux pages. On sait tout, mais on sait tout sans rien savoir, car en réalité, lorsqu'on fait la connaissance de quelqu'un, on ne le découvre que petit à petit. Le premier jour, on remarquera telle caractéristique, le lendemain un autre détail, et ainsi, peu à peu, le personnage se complète. J'essaie de donner dans le roman la même impression de découverte. Je veux que mon lecteur fasse connaissance, soit avec un milieu, soit avec des personnages, par petites touches, tel qu'il le ferait dans la vie, ce qui lui donne la sensation de vérité, de quelqu'un qui habite au coin de la rue.

Lors de ma première lecture de *L'Horloger d'Everton*, j'ai pu admirer dans son deuxième chapitre une illustration de cette technique. Quand les Hawkins apprennent à Dave Galloway que leur fille Lillian s'est enfuie avec son fils Ben, Simenon note que l'horloger « les connaissait comme il connaissait tous les habitants d'Everton. » La remarque semble anodine. Mais cinq pages plus loin, une seule phrase a suffi à me communiquer, à m'inoculer, oserais-je dire, le sentiment de solitude dont on ne sait pas encore qu'il accable Dave depuis de nombreuses années au moment où il s'entretient avec Isabelle et Bill Hawkins : « Son désarroi était tel qu'il était presque tenté de se raccrocher à cette femme au corps déformé, qu'il connaissait à peine. » La distance textuelle entre les deux phrases évoquées ici ne facilite pas leur rapprochement. Par ailleurs, si les informations qu'elles livrent ne sont pas strictement contradictoires, elles ne sont pas non plus clairement convergentes : après tout, il est rare qu'un artisan exerçant son métier dans la rue commerçante d'une petite ville ignore ou ne connaisse qu'à peine la population qui y réside. Une échoppe peut, aussi bien qu'une agora ou un forum, entrelacer échanges économiques et dialogues. Rien dans la première de ces phrases ne me prédisposait donc à faire de l'horloger un asocial. Cinq pages plus tard pourtant, j'acceptais sans accomplir le moindre effort de voir en Galloway un solitaire, une sorte de *lone wolf* en butte à l'indifférence de ses concitoyens.

Si les images mentales visuellement et sémantiquement peu compatibles que véhiculent ces deux phrases parviennent à fusionner sans difficulté et sans heurt, c'est, je crois, par coalescences d'allusions discrètes savamment distillées dans le récit de Simenon, et par affinités de résonance affective bien plus que par quelque analogie formelle ou intel-

lectuelle. Le seul déroulement d'une imagerie devant un esprit purement spectateur ne saurait expliquer semblable phénomène de condensation ou de surimpression, indissolublement lié à l'expérience du plaisir poétique.

Je sais combien ce plaisir est non seulement variable d'un sujet à l'autre, mais encore chez le même sujet selon son affection du moment. Je conçois donc qu'on puisse ressentir autrement que moi ce passage de *L'Horloger d'Everton*. Je pense pourtant avoir entrevu là quelque chose de la poésie que Simenon croyait enveloppée dans ses romans : « J'ai tenté de faire avec la prose, déclarait-il, avec le roman, ce qui est fait avec la poésie généralement. » Les œuvres d'art qui nous charment par leur poésie sont toujours celles qui contiennent du rêve en puissance, c'est pourquoi nous estimons devoir associer le poétique au léger, au protéiforme et à l'évanescant. Mais peut-être oublions-nous que les rêves qu'une lecture éveille peuvent la lester et l'accorder au rythme vital d'un personnage hanté par des souvenirs qui alourdissent sa démarche comme un invisible fardeau de ténèbres. Lorsque cet ajustement se produit, la participation poétique se substitue à la froide et distante contemplation esthétique : à l'instar de certain commissaire qu'il est superflu de nommer ici, le lecteur de Simenon fait l'éponge.

Je n'imagine pas qu'on puisse comprendre un traître mot à la description que le romancier fait des œuvres de Louis Cuchas, dans *Le Petit Saint*, sans l'intervention d'une participation de ce genre. Quelques mois après qu'il a quitté Louise, son premier et volage amour, le peintre réalise un portrait d'elle où l'on devine plus de reconnaissance que de ressentiment à son égard : « On n'y voyait, écrit Simenon, ni visage, ni corps, mais une fenêtre, une cage suspendue, un canari et, au-dessus des toits du Palais Royal, un ciel du bleu le plus éblouissant et le plus tendre qu'il eût obtenu jusqu'alors. » Le ciel de Paris ne peut se substituer au visage de Louise que parce que ces deux images symbolisent un même état émotionnel. C'est la charge affective qui assure dans le portrait l'unité de ce qui, du point de vue de la pure représentation, paraît incohérent. S'il y a une obscurité attachée au caractère poétique de cette toile d'encre et de papier, c'est donc non par absence de sens, mais par une surabondance de sens et en vertu de correspondances baudelairiennes. Au reste, cette obscurité est ici toute superficielle et il suffit au lecteur de songer aux impressions heureuses, fraîches et enfantines que ses amours lui ont laissées pour la dissiper.

Saisir le sens de la description que Simenon propose d'une autre œuvre de Louis, *Le Défilé*, exige également du lecteur qu'il fasse volontairement ou non appel à toute une constellation de rêves et de souvenirs personnels. Il importe peu qu'en l'occurrence, ces derniers soient, contrairement à ceux que l'amour donne ou réveille parfois, tristes et cuisants. Un souvenir pénible fait l'objet d'une souvenance joyeuse lorsque sa résurrection offre à celui qui l'évoque la chance de comprendre le présent. Simenon écrit ainsi :

...L'important, c'était le défilé. Il hésitait, pour le titre, entre *La Guerre* et *Le Défilé*, attendant, pour décider, que la toile soit peinte.

Des soldats nus, les uns roses, d'autres livides, comme au conseil de révision. Ils porteraient chacun un fusil, seraient coiffés d'un képi ou d'un casque de tranchée, il ne savait pas encore.

Un officier, nu aussi, ressemblant au major, caracolait à cheval, devant eux. Ils se dirigeraient devant l'Arc de Triomphe, sauf que celui-ci serait remplacé par le sexe monumental et sombre d'une femme aux jambes écartées. »

Le tableau rassemble en une seule scène deux réminiscences humiliantes de Louis : celle de sa première et désastreuse expérience sexuelle dirigée par une prostituée agressive au pubis brun et celle d'un conseil de révision où il s'est trouvé contraint, comme les inconnus qui l'accompagnaient alors, à se présenter nu devant un major goguenard et ses acolytes. Là encore, c'est la charge affective commune aux images juxtaposées dans l'œuvre qui en fournit la clé : la gloire militaire y est exposée comme l'avers brillant, spectaculaire d'un invisible fiasco humain. Partant, l'accès à la signification antimilitariste de la toile suppose chez celui qui l'imagine à travers la description qu'en propose Simenon qu'il se fie davantage aux réactions affectives, aux commotions grossières et confuses de sa sensibilité protopathique qu'aux représentations fines mais trompeuses de sa sensibilité épicroitique. La lumière qui éclaire cette œuvre n'est pas celle de l'intellect ou de la raison ; c'est celle du cœur.

Mes lectures de Simenon prennent le plus souvent la tournure d'une enquête. Comme telles, elles me réservent des passages à vide et des périodes de grande impatience. Le sens qui se dérobe appelle l'effort, un va-et-vient parfois laborieux entre les chapitres d'un roman, la relecture de commentaires oubliés, tantôt consternants de vacuité, tantôt désespérants d'inégalable profondeur. Mais l'aventure qu'est presque chaque lecture me ménage aussi quelques haltes, quelques oasis, quelques îlots de cohérence au milieu de recherches qui tardent à aboutir, quand le sens vient, prévenant, au-devant de mon besoin de comprendre ou quand il se fait si accueillant à mes entreprises exégétiques qu'une brève rêverie suffit à le dévoiler. Ces moments-là sont pour moi ce que ses petits coups de blanc sont à Maigret. Bien plus que de simples pauses : un moyen de poursuivre l'enquête quand l'intellect fait relâche, un auxiliaire indispensable à son éventuel succès.

Il en est d'autres, bien sûr. Mon imaginaire étant celui d'un Européen, la poésie que je crois déceler dans les œuvres de Simenon n'est pas exclusivement corrélée à l'ônirisme plus ou moins heureux des souvenirs strictement personnels. Mon enfance a été bercée et terrifiée par les légendes de la mythologie grecque. Il n'est donc pas rare qu'au fil d'une lecture, l'image d'un héros épique ou tragique se superpose à celle d'un personnage du

romancier liégeois. Ainsi m'est-il impossible de lire *Le Clan des Ostendais*, cette odyssée d'Omer, sans songer aux épreuves endurées par les fils de Priam et sans me dire que ce texte est à la Seconde Guerre Mondiale ce que *l'Énéide* est à la guerre de Troie. La prose de Simenon révèle alors son mystérieux pouvoir incantatoire. Les ombres qu'elle invoque semblent vouloir livrer le secret des hommes qu'elle décrit. En tout état de cause, un singulier échange s'établit entre eux : à la faveur du survoltage de l'imagination, les héros mythiques communiquent une part de leur rayonnement poétique et de leurs clartés aux personnages qui leur ont d'abord offert l'occasion de se réincarner.

Comment ne pas rêver à *La Chute d'Icare* en constatant, dans *La Boule noire*, l'échec de ce grand enfant qu'est resté à quarante-cinq ans Walter Higgins ? Comment ne pas comparer l'indifférence qui accompagne, sur la toile de Bruegel, la fin tragique du héros grec à la conspiration du silence qui noie le scandale déclenché par l'Américain dans sa petite ville de Williamson ? La menace de mort sociale qui pèse sur Higgins n'est pas, j'en conviens, la mort physique qui scelle le destin de l'imprudent jeune homme. Néanmoins, les deux personnages semblent victimes d'un seul et même péché d'*hybris*, fascinés qu'ils sont l'un comme l'autre par l'éclat d'un soleil trompeur. Et si Walter échappe finalement à la déchéance qu'il redoute, ce n'est qu'après avoir affronté son propre passé, ce Minotaure décidé à le mettre en pièces lors d'une descente aux Enfers symbolisée par son retour dans sa ville natale, Oldbridge, et par la visite d'une morgue où il doit reconnaître le corps de sa mère. Pour quitter ces lieux infernaux, il lui faut en outre subir l'épreuve du labyrinthe. Sur le chemin du retour à Williamson, en effet, Walter est égaré, comme hésitant entre des désirs qui ont pour sillage un dédale de routes inconnues de lui. « Il se trompa encore, écrit Simenon, en sortant de la ville, à cause de la nouvelle route, tourna en rond sans comprendre pendant un quart d'heure et dut s'engager dans un sens interdit (...). » Finalement, c'est tout épouvanté et méconnaissable qu'il rentre à Williamson. Un Grec eût probablement dit en le voyant alors : « Il revient de l'ancre de Trophonius. »

Cette parenté que la narration de Simenon établit, consciemment ou non, entre des personnages si éloignés et en apparence si différents offre souvent à ma réflexion une piste de lecture et l'occasion d'essayer une ou plusieurs interprétations. Je ne crois pas les imposer au texte que j'étudie ; c'est le texte qui, me semble-t-il, me les souffle via les rêveries qu'il suscite en moi. Gilles Mauvoisin, Alain Malou et Louis Cuchas y apparaissent, par exemple, comme de lointains cousins. Leurs silhouettes juvéniles et fragiles se confondent et de cette confusion jaillit paradoxalement une idée — mieux, une autre idée — de la force : l'idée claire et distincte d'une force qui n'est pas l'antithèse de la fragilité, mais qui ne peut au contraire se concevoir sans une part irréductible de vulnérabilité. Alors, les personnages ont momentanément cessé de voyager en moi. Mais au terme de leur périple, c'est moi qui ai changé. Le libre jeu de la sensibilité, de l'imagination et l'entendement s'achève. Au plaisir de rêver succède la joie de comprendre ou de saisir, à défaut du sens inépuisable de l'œuvre, du sens dans l'œuvre.

VARIA

Maigret tend un piège : les aléas du désir mimétique

Benoit LEMLIN

L'ASSERTION : « tout talent finit toujours par être reconnu » est-elle une vérité qui ne souffre pas d'exception ? Tant s'en faut ! Cependant, dans le cas des deux auteurs qui vont nous occuper, elle s'applique parfaitement.

Durant toute sa carrière, la réputation Georges Simenon a été en butte à l'opinion de nombreux critiques qui faisaient la fine bouche quant à la qualité littéraire de son œuvre : en 2003, il fait son entrée dans La Pléiade.

Longtemps, le philosophe René Girard fut confronté au scepticisme du monde intellectuel français, qui contestait le sérieux et la validité de ses théories : en 2005, il entre à l'Académie française.

Libre à chacun, évidemment, de mettre en doute la valeur des deux institutions que nous venons de citer...

Notre propos sera, ici, d'examiner si les thèses philosophiques de Girard peuvent apporter une intelligibilité renouvelée aux romans de Simenon. Le livre que nous analyserons principalement est *Maigret tend un piège*. Nous utiliserons également *En cas de Malheur* et, dans une moindre mesure, *Lettre à mon juge*.¹

L'œuvre de Girard s'offre au regard comme une vaste ramification conceptuelle, dont le noyau organisateur et productif est constitué par la théorie du désir mimétique. Cette théorie, qui s'avère d'une vertigineuse fécondité, permet à la pensée de Girard de se mouvoir dans des domaines aussi divers que l'histoire, l'ethnologie, la psychologie, la sociologie, la mythologie etc. La pertinence des liens créés par Girard entre toutes ses

¹ Simenon, G. (rééd. 1990). *Maigret tend un piège*. Paris : Presses de la Cité.

¹ Simenon, G. (rééd. 1990). *En cas de malheur*, in *Tout Simenon* n°8. Paris : Edition du Club France Loisirs.

¹ Simenon, G. (rééd. 1977). *Lettre à mon juge*. Paris : Presses de la Cité.

² Girard, R. (rééd. 2000). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Hachette Littératures, coll. « Pluriel ».

disciplines, ne manque pas de donner légitimité à la volonté unificatrice de l'auteur, dont les travaux prennent — sans qu'on y voie la trace d'une ambition infondée — la forme d'une véritable anthropologie philosophique ou, si l'on préfère, d'une théorie générale de la culture humaine.

Girard a entamé sa carrière intellectuelle en publiant, en 1961, *Mensonge romantique et vérité romanesque*², une contribution à la critique littéraire, dont le quatrième de couverture résume bien l'intention :

Nous nous croyons libres, autonomes dans nos choix, que ce soit d'une personne ou d'un objet. Illusion romantique ! En réalité nous ne choisissons que des objets désirés par l'autre, mû le plus souvent par ce que Stendhal appelle les sentiments modernes, fruits de l'universelle vanité : « l'envie, la jalousie et la haine impuissante ». Partant d'une analyse totalement renouvelée des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature, René Girard retrouve partout ce phénomène du désir triangulaire : dans la coquetterie, l'hypocrisie, la rivalité des sexes et des partis politiques... »

L'illusion romantique de l'autonomie du sujet ne serait pas préjudiciable en soi si elle ne conduisait, fatalement, à la fascination morbide et à l'esclavage. En son for intérieur, l'individu sait qu'il ne peut se passer des autres, mais il postule la capacité d'autosuffisance chez certaines personnes, qu'il finit par déifier, et dont il cherchera à se faire le satellite par tous les moyens, même les plus honteux.

Girard situe le génie d'un romancier dans la faculté à s'arracher à l'illusion romantique. Celle-ci prend, selon les époques, des formes différentes : c'est par exemple la vanité chez Stendhal ou le snobisme chez Proust. L'effort des personnages romanesques pour se libérer des mirages n'est jamais plus exemplaire que quand l'auteur est lui-même pris dans les mailles serrées du fantasme, dont il réussit, au bout d'un parcours initiatique, à se libérer. Cette ascension à la lucidité sereine est intimement liée, pour Girard, à la mise en lumière, plus ou moins explicite, des mécanismes du désir mimétique, encore appelé désir triangulaire. Voyons en quoi il consiste.

Au début du livre, Girard a placé un extrait du *Don Quichotte* de Cervantès. Il s'agit de la scène où l'ingénieur hidalgo fait, à l'intention de son valet Sancho, le panégyrique de son idole, le meilleur des chevaliers, Amadis de Gaule. Ce fut, dit-il, « le nord, l'étoile, le soleil des vaillants et amoureux chevaliers, et nous devons l'imiter, nous autres qui combattons sous la bannière de l'amour et de la chevalerie. »³ Don quichotte renonce donc à désirer par lui-même ; il devient le disciple d'Amadis, qui lui désignera les objets dignes de quête, que ce soit la victoire contre les géants ou l'amour de Dulcinée.

³ Girard, R., *op.cit.* p.15.

Cette intervention de l'autre, du modèle à imiter, va à l'encontre de la représentation habituelle du désir, que l'on peut schématiser de la manière suivante :



La flèche figure le désir qui part spontanément d'un sujet pour le relier à un objet. On explique l'apparition de ce désir, soit par les caractéristiques de l'objet — qui font qu'il est, en soi, éminemment désirable —, soit par les particularités du sujet, dont la personnalité recèle un tropisme singulier à l'égard d'un objet, qui pourrait être jugé quelconque par une autre personne.

Pour Girard cette conception est erronée : dans la plupart des cas (pour ne pas dire dans tous), le désir n'est pas spontané. Comme dans le cas de Don Quichotte, le sujet ne désire pas par lui-même mais par l'intermédiaire d'un autre. Le schéma du désir, de linéaire, devient triangulaire ; la relation entre le sujet et l'objet, de directe et immédiate, devient indirecte et médiatisée par un autre, qui prend tout naturellement le nom de « médiateur ».



Un côté du triangle relie le médiateur à l'objet. Le lien est constitué par le désir (réel ou supposé) du premier pour le deuxième. Le regard admiratif et producteur de mimésis, du sujet vers le médiateur, constitue le deuxième côté du triangle. Celui-ci se clôt par le troisième côté, qui représente le désir, induit par le médiateur, reliant le sujet à l'objet.

Quelques notions théoriques encore et nous viendrons à Simenon. En premier lieu, il faut faire la distinction entre deux types de médiation qui diffèrent par la distance séparant le sujet du médiateur. Dans la *médiation externe*, le médiateur — le modèle, nimbé d'une aura d'inaccessibilité, sur lequel le sujet copie son désir — est situé à une grande distance. Don Quichotte et Amadis font partie de deux mondes différents. Le premier se déclare ouvertement disciple du second ; jamais aucune rivalité ne s'installera entre eux pour la possession d'un objet quelconque. Dans la *médiation interne*, le sujet est moins éloigné du médiateur qui peut, à la limite, être son voisin de palier. L'imitation se fait cachée, presque honteuse, elle engendre la rivalité, et même la haine quand le médiateur, situé dans le même monde que le sujet, fait obstacle au désir qu'il a lui-même suscité. À ce moment peut intervenir le phénomène de *médiation double* : le sujet et le médiateur se

sont tellement rapprochés que leurs rôles deviennent interchangeables. La séquence factuelle est la suivante : le sujet croit percevoir une lueur d'envie de son médiateur pour un objet qu'il se met lui-même à désirer. Ce désir est alors perçu par le médiateur qui le copie à son tour. Le médiateur est devenu sujet et le sujet médiateur. En fait, si A et B sont deux sommets du triangle dont l'objet est le troisième, au même instant, A est le médiateur pour B et B l'est pour A. Chacun copie l'autre, dans un triangle où le désir circule dans deux sens différents pour aboutir à l'objet.

Examinons pour clore la partie théorique un cas intéressant étudié par Girard : celui de la coquette. À force de recueillir les signes du désir des autres à son égard, elle a fini par se désirer elle-même. Visualisons-la, en train de se poudrer le nez devant son miroir, tout en en profitant pour s'admirer. Que devra faire celui qui veut lui plaire ? La complimenter ? Rien ne serait plus improductif ! En effet, le triangle en jeu est le suivant :

(Amant potentiel) M



(Conscience de la coquette) S O (Corps de la coquette)

En complimentant la coquette, l'amant potentiel dévoile son désir pour le corps de celle-ci ; il devient donc le médiateur pour la conscience de la coquette et augmente chez elle le désir d'admirer son merveilleux profil. Nous retrouvons ici un cas de médiation double car, du point de vue de l'amant potentiel, la conscience de la coquette fait office de médiateur : la voir se pâmer devant le miroir exacerbe son propre désir. L'amant potentiel n'a donc aucune chance de réussite avec sa stratégie car le corps de son élue est déjà possédé par un médiateur redoutable : la propre conscience de celle-ci. Donc toute manifestation de son propre désir (compliments, rougeurs etc.) resserra l'étau de cette conscience autour de sa proie (le corps).

Girard écrit : « nous réserverons désormais le terme romantique aux œuvres qui reflètent la présence du médiateur sans jamais la révéler et le terme romanesque aux œuvres qui révèlent cette même présence. C'est à ces dernières œuvres que le présent ouvrage est essentiellement consacré. »⁴ Les œuvres dont il est question dans le livre de Girard sont celles de Flaubert, Stendhal, Proust et Dostoïevski. Il est intéressant de voir si Simenon peut résister à la comparaison et si certains de ses romans peuvent être rangés dans la catégorie des œuvres romanesques, au sens girardien. Cette question prend tout son relief en ce qui concerne les *Maigret*, souvent considérés comme de l'infra littérature.

⁴ *Ibid.* p. 31

Prenons, toutefois, en premier lieu le « roman dur » intitulé : *En cas de malheur*. Un avocat célèbre, Lucien Gobillot, défend, dans une affaire scabreuse, une fille de petite vertu, Yvette, qui lui propose son corps en guise de paiement. Après le procès l'avocat, au su de Vivianne, sa femme, installe sa maîtresse dans un appartement qu'il visite régulièrement. Intervient alors Mazetti, auquel Yvette accorde également ses faveurs. L'avocat, persuadé de ne pas suffire aux besoins de celle-ci, ne tente pas, dans un premier temps, de briser cette union. Il ne s'y résout qu'au moment où Mazetti paraît devenir dangereux.

Tout paraît donc simple : un homme mature succombe aux attraits d'une jeune intrigante, qui profite de son regain de vigueur pour se faire entretenir, tout en s'offrant du bon temps avec un amant plus jeune.

Pourtant, dès les premières pages, cela se complique. Gobillot déclare, en parlant de sa première rencontre avec sa future maîtresse, qui va, pour susciter sa concupiscence, jusqu'à retrousser sa jupe sous laquelle elle ne porte pas de culotte :

Je n'ai pas eu envie d'Yvette ce soir là, ni pitié d'elle. (429)

De la même manière quand il va rejoindre Yvette à son hôtel à la fin du procès :

Le plus difficile, c'était de me déshabiller. Je n'en avais plus envie. Je n'avais plus envie de rien, et je n'avais pas non plus le courage de partir. (435).

On ne peut pas dire qu'en soi Yvette suscite une passion dévorante. Mais qu'est-ce qui a donc amené Gobillot à l'installer dans un hôtel ? En fait, on dirait que d'autres ont désiré à sa place : sa femme et Yvette :

Or ma femme savait déjà. Yvette aussi. (p.433).

Sa femme croit qu'il a préparé son coup à l'avance, mu par son propre désir :

A-t-elle pensé que le boulevard Saint-Michel (où est situé l'hôtel) se trouve à deux pas de chez nous et à proximité du palais ? Je n'en doute pas. Pourtant je ne l'ai pas fait exprès. (p.433).

C'est encore elle, alors qu'elle conduit son mari vers l'hôtel, qui semble voir, mieux que lui, les sentiments qui l'animent :

Tu ne passes pas la voir ? (...) L'envie que j'en avais était-elle si violente qu'elle se lisait sur mon visage ? (p.433).

Yvette et Viviane ont inventé un Gobillot imaginaire, qui a joué le rôle de médiateur pour l'avocat en chair et en os, et sur lequel il a copié son désir. Arrivé à l'hôtel, ce Gobillot imaginaire s'évanouit, et le Gobillot de chair découvre son inappétence pour la fille qui se donne à lui : « *je n'avais plus envie de rien.* »

En fait, la vie de l'avocat, qui paraît si sûr de lui, foisonne de médiateurs, comme celle d'un adolescent qui change constamment d'objet d'identification. S'il a accepté de défendre Yvette, ce n'est pas, comme nous l'avons vu, par appétence sexuelle, c'est pour faire ressembler sa vie à celle des personnes qui « ont le signe » et en particulier à un nommé Moriat, un homme de pouvoir ayant déjà exercé la fonction de président du conseil de la République française. Voici comment l'avocat décrit ce signe :

Ce signe-là, certains êtres seulement peuvent l'avoir, des êtres qui ont beaucoup vécu, beaucoup vu, tout essayé par eux-même, qui ont surtout fourni un effort anormal, atteint ou presque atteint leur but, et je ne pense pas qu'on en soit marqué avant un certain âge, le milieu de la quarantaine, par exemple.(p.425).

Gobillot rejette l'idée de s'être lancé dans la défense d'Yvette par désir de gloriole, c'est plutôt l'évocation de Moriat qui a inspiré son action :

En toute sincérité je ne le pense pas. Je crois que c'est plus compliqué et qu'un Moriat, par exemple, aurait été capable d'une décision comme celle-là.(p.429).

Et, effectivement, la stratégie de Gobillot pour intégrer le « club des stigmatisés » fonctionne :

Pourquoi, avant Yvette, Moriat ne me regardait-il pas comme il m'a regardé dimanche dernier ? N'avais-je pas encore le signe, ou bien n'était il pas encore suffisamment visible ? (p.436).

Moriat n'est pas le premier médiateur de Gobillot. Parcourant sa jeunesse, ce dernier écrit, à propos de son premier patron :

J'ai parlé de signe, précédemment. Je n'en soupçonnais rien à l'époque et je me serais sans doute moqué de qui m'en aurait parlé à l'époque. Or si quelqu'un au monde portait ce signe-là, c'était bien Me Andrieu. (p.443).

Andrieu c'est l'homme à qui il a ravi sa femme. Dans l'extrait qui suit le rôle du médiateur est presque explicitement indiqué :

(...) on remarquera que je n'ai pas encore écrit le mot amour, et ce n'est pas un hasard. Je n'y crois pas. Plus exactement je ne crois pas à ce qu'on appelle généralement ainsi. Je n'ai pas aimé Viviane (...) *Elle était la femme de mon patron, un homme que j'admirais, qui était célèbre.* Elle vivait dans un monde bien fait pour éblouir l'étudiant pauvre et frustré que j'étais la veille. »(p.471. Nous soulignons.)

L'avocat ne pousse pas la lucidité jusqu'à ne pas rejeter une explication, faisant la part belle à l'imitation, qu'il prétend être une légende, mais qui selon notre perspective est la bonne :

Je tiens cependant à détruire une légende en passant. Me Andrieu, mon premier patron, le seul que j'ai eu d'ailleurs, et qui a été aussi le premier mari de Viviane, était un des rares avocats de Paris à se faire conduire au Palais par un chauffeur en livrée. *De là à penser que je veux l'imiter*, que je ne sais quel complexe me pousse à prouver à ma femme... (p.422. Nous soulignons.).

Nous avons vu que Gobillot n'avait pas désiré Yvette dans un premier temps. Les choses changent quand apparaît Mazetti, qui devient l'amant de sa maîtresse. Mazetti est jeune, Gobillot qui, il le dit lui-même, a une tête de crapaud, le croit beau. Il joue assurément le rôle de nouveau médiateur qui, dans ce cas, va faire naître chez l'avocat la passion pour Yvette. Lui qui se demandait ce qu'il faisait avec une femme qui, en soi, ne lui plaisait pas plus que cela, compte maintenant rivaliser sur tous les terrains avec son concurrent, « une jeune brute », et parle tout à coup d'un besoin de sexualité pure.

Gobillot a tout à coup une intuition pénétrante :

Ce qui me surprend, moi, je le confesse, ce qui me trouble, c'est que Mazetti soit amoureux d'Yvette, et j'ai tendance à croire que, sans moi, il ne s'en serait guère préoccupé. (p.471).

Gobillot repère la médiation. Cependant, il est à demi lucide, car c'est une médiation double dans laquelle il est lui-même impliqué.

Certes c'est Mazetti qui est le plus touché par cette rivalité mimétique, la preuve en est qu'elle va l'amener à tuer. Pourtant la demi-lucidité de Gobillot est demi-cécité. Avec les éléments qui nous sont donnés dans le roman, est-il impossible d'imaginer que sa passion tourne à l'aveuglement total ? Si l'on se rapporte à un autre roman de Simenon, *Lettre à mon juge*, on constate que le personnage principal, le docteur Alavoine, tout comme lui, n'a, dans un premier temps, pas désiré celle qui va devenir sa maîtresse. Le médiateur surgit et la passion naît, qui va finalement l'amener au meurtre. Ces trois personnages, Gobillot, Mazetti, Alavoine, sont victimes du mal ontologique, qui vide la substance identitaire d'un être, au profit de la seule obsession par le médiateur. Cette fascination morbide pour l'autre, issue d'une imitation plus grave que celle, anodine, qui joue dans la publicité, est le fait d'individus insatisfaits de leur moi.

Gobillot se trouve laid, il dit avoir une tête de crapaud. Moralement, il réprouve ce qu'il fait : lui qui voulait être un avocat intègre, défend les gangsters. Mazetti va trahir sa classe, il va « passer la ligne », comme dit Simenon. Le prolétaire veut passer dans le

camp des bourgeois et ce n'est sans doute pas sans problèmes de conscience. Le docteur Alavoine préfère, devant la comparaison d'un journaliste qui évoque la ressemblance de son visage avec la face d'un crapaud (lui aussi !), s'en tenir à une description médicale : « ma grosse face bracycéphale », dit-il pour se décrire (p. 49). C'est dire s'il se trouve beau ! Fils d'un fermier alcoolique qui s'est suicidé, il est mal à l'aise dans ses habits de médecin. Assurément c'est chez lui que les ravages du mal sont les plus profonds : on ne sait jusqu'où irait Gobillot ; Mazetti tue afin que sa maîtresse ne rejoigne pas un médiateur rival réel ; Alavoine, lui, tue sa maîtresse pour être délivré du supplice créé par la simple évocation du médiateur, ce Raoul Boquet, noceur invétéré, qui n'est plus qu'un souvenir lointain pour elle. On voit ici la pertinence de la distinction entre romantique et romanesque. Beaucoup de critiques ont de Don Quichotte une vision romantique : c'est celle de l'idéaliste généreux, mais ce n'était pas l'intention de Cervantès, pour qui il est un malade. Cette maladie est tellement visible qu'elle passe, chez certains, pour une volonté libre du héros de s'engager, alors que l'auteur se moque de son personnage qui, dans sa fantaisie, crée des dégâts réels. On ne compte plus les bosses et blessures des autres personnages qui, eux, ne rient pas du tout. Or, ici, comme il s'agit de médiation externe, il est clair que la prétendue liberté est soumission au médiateur. Si on se trompe là, il est évident que l'on peut se tromper dans le cas de la médiation interne, et considérer Alavoine comme un romantique, visant à l'amour absolu avec celle qu'il a élue, par son seul vouloir. On gomme ainsi la relation, proprement pathologique, qu'il entretient avec l'autre, le médiateur.

Venons-en à *Maigret tend un piège*. Dans cette enquête, le commissaire est confronté à une affaire de crimes en série, perpétrés sur des jeunes femmes, le soir, dans les rues de la capitale française.

Invité à dîner par son ami, le docteur Pardon, il s'entretient de la personnalité et des motifs présumés du tueur, avec le professeur Tissot, psychiatre, expert près les tribunaux de Paris.

Un verre d'armagnac en main, le professeur déclare :

Si je suivais aveuglément les théories de Freud, d'Adler ou même des psychanalystes d'aujourd'hui, je n'hésiterais pas à affirmer que notre homme est un obsédé sexuel, encore qu'aucune des victimes n'ait été sexuellement attaquée. (p.41)

Tissot ne rejette pas a priori cette théorie, mais il se méfie de sa facilité. Quelle est donc la sienne lui demande Maigret ? Et le professeur d'exposer son idée :

Il m'est passé par les mains beaucoup d'aliénés, ou de demi-aliénés, pour employer une expression peu savante, ayant commis des actes criminels et, en matière de constante, selon votre mot de tout à l'heure, il y en a une que j'ai presque toujours retrouvée chez eux : un besoin conscient ou inconscient de s'affirmer. Vous comprenez ce que j'entends par là ? » (p.42)

Par cette phrase, Tissot confirme le fait que tous les psychiatres ne sont pas psychanalystes. En effet, s'il est vrai que Freud accorde une importance cruciale aux facteurs sexuels, dans l'étiologie des maladies mentales, il n'en est pas moins vrai qu'Adler est, sur ce point, en opposition avec lui, car il accorde la primauté aux perturbations du processus normal d'auto-affirmation, amenant l'individu à surmonter son complexe d'infériorité initial.

Une remarque adventice du professeur indique que l'originalité de sa conception vient de ce que, sans le savoir, il incorpore une touche girardienne à la conception d'Adler. Ses propos sont :

Ce que je dis ici n'est peut-être pas orthodoxe, surtout résumé en quelques mots, mais je suis persuadé que la plupart des crimes qu'on dit sans motif, et surtout des crimes répétés, sont une manifestation d'orgueil. (p.42)

Pour ne pas déflorer la suite, contentons nous d'indiquer la signification du mot orgueil d'après le grand robert : « Sentiment exagéré de sa propre valeur ».

Cet orgueil, Maigret va l'utiliser en simulant l'arrestation d'un suspect, confrontant ainsi le vrai coupable à la possibilité de se faire dérober la paternité de ses crimes. Celui-ci tombe dans le piège : il tente une nouvelle attaque dans un quartier quadrillé par la police. Un indice trouvé sur le lieu de l'attentat raté mène jusqu'à lui ; il est mis en garde à vue dans les bureaux de la police. Il s'agit de Marcel Moncin, architecte décorateur, marié, sans enfants.

Dans l'analyse de ce roman, l'équation à une inconnue dont la résolution nous occupait pour les deux œuvres précédentes, passe à trois inconnues. Nous cherchions le médiateur, il nous faut maintenant chercher le sujet, le désir, l'objet sur lequel il porte et, enfin, le médiateur. Le sujet est-il Maigret ou le tueur ? Prenons ce dernier. Que désire-t-il ? Tuer, assurément, mais dans notre perspective les questions du pourquoi et du comment deviennent celles du quoi et du qui. Quel objet désire-t-il en tuant ? Sur qui copie-t-il ce désir ?

Le texte donne assez d'indications pour répondre à ces questions, mais, avant d'exercer la sagacité du lecteur, donnons-lui quelques pistes. Nous ne savons pas encore ni la nature du désir de Moncin, ni sur quel objet il porte. Par contre, en ce qui concerne la mère et la femme de ce dernier, l'extrait suivant, dans lequel Maigret parle de la femme du meurtrier, est très clair :

La petite dinde s'est révélée non seulement une vraie femme, mais une femelle aussi possessive que votre mère. Entre elles deux, la lutte a commencé dont vous étiez l'enjeu, tandis que, sans nul doute, vous étiez ballotté de l'une à l'autre. (p.175)

Nous sommes en plein dans une rivalité créée par une médiation double, le désir de chacune des deux femmes exacerbant celui de l'autre, au point que l'objet, Moncin, devient presque secondaire, l'important étant que l'autre ne le possède pas, comme l'illustre cet extrait :

Une de vous deux, pour sauver un homme, pour ne pas perdre, plus exactement, ce qu'elle considérait comme son bien, a joué sa tête. (p.185).

Une des deux femmes, en effet, a commis un nouveau meurtre pour disculper Moncin. Maigret, qui a parfaitement compris ce qui se trame entre elles, joue sur leur jalousie réciproque, en affirmant que c'est celle des deux qui a le plus aimé Moncin qui est la coupable. Toutes deux s'accusent mais c'est Yvonne qui détient la preuve de sa culpabilité. Yvonne qui, cette remarque de Maigret adressée à Moncin le montre, avait modelé, toute jeune, son désir sur celui de la mère de son futur mari :

Toute gamine, cette Yvonne béait d'admiration devant le garçon blond et élégant que vous étiez. Vous paraissiez fait d'une autre pâte que vos petits camarades, tout fils de boucher que vous étiez. (p.174).

Car quel désir a transformé ce fils de boucher en jeune élégant si ce n'est celui de sa mère ? Cet extrait renforce cette évidence :

Cela vous humiliait, d'être un fils de boucher ? Il n'avait pas besoin de réponse. – Cela humiliait votre mère, elle aussi, qui voyait en vous une sorte d'aristocrate égaré rue Caulaincourt. (p.173).

Pour Yvonne également, Moncin n'a rien à voir avec l'équarrissage. Elle décrit ainsi son mari :

C'est un cérébral, un artiste. (p.112).

Yvonne a copié un désir particulier, celui de sa belle-mère. Sur qui celle-ci a-t-elle modelé le sien ? Rien ne le dit. On peut imaginer qu'il s'agit d'un désir diffus, ravi à de multiples personnes appartenant aux classes sociales supérieures, telles que l'aristocratie. Ce n'est qu'au moment où un désir rival particulier, celui de sa belle fille, est apparu face au sien, que les mécanismes de la médiation interne se sont mis en branle, faisant de son désir de couvrir sa petite merveille une passion dévorante, qui l'amène à déclarer fièrement :

Cela m'est égal de mourir pour mon fils (...) C'est mon enfant. Peu m'importe ce qu'il a fait. (p.185).

Et de continuer sans vergogne, en parlant des femmes assassinées :

Peu m'importent les roulures qui se promenèrent la nuit dans les rues de Montmartre. (p.185).

Voilà pour les deux femmes. Mais Moncin, en quoi consiste son désir, sur quel objet porte-t-il, qui le lui suggère ? Les extraits suivants, dans lesquels Maigret s'adresse à lui, donnent la clé de l'énigme :

Vous lui apparteniez à cette mère, vous étiez sa chose. (p.174).

Je parierais que, gamin, ou adolescent, l'idée vous est parfois passée par la tête de tuer votre mère pour vous affranchir. (p.176)

Vous ne vous êtes pas révolté car vous êtes paresseux et que vous avez un orgueil incommensurable. (p.173).

Vous étiez leur prisonnier à toutes les deux. Elles vous nourrissaient, vous soignaient, vous choyaient, mais en même temps elles vous possédaient. Vous étiez leur chose, leur bien, qu'elles se disputaient entre elles. (p.177).

Entre elles deux, la lutte a commencé dont vous étiez l'enjeu, tandis que, sans nul doute, vous étiez ballotté de l'une à l'autre. (p.175).

Toujours est-il que le projet, vague d'abord, puis de plus en plus précis, vous est venu de vous affirmer. Comment vous affirmer ? (p.177).

Avouez que vous seriez vexé si on vous disait que vous êtes irresponsable. (p.172).

Face aux deux femmes qui le possèdent, chacune désirant le posséder plus que l'autre, Moncin décide un jour de s'affirmer, c'est-à-dire d'affirmer ce qu'il croit être son propre désir. Pourtant son désir se révèle lui aussi copié sur celui des deux femmes : celles-ci désirent le posséder, son imitation va l'amener à désirer se posséder lui-même, ce qui revient à passer du statut d'objet passif à celui d'acteur de sa propre vie.

D'où la remarque de Maigret concernant le fait qu'il serait vexé d'être considéré comme irresponsable, parce que cela voudrait dire qu'il est considéré comme une personne n'ayant pas tous ses esprits, qui, en quelque sorte, est dépossédée d'elle-même, situation qui était la sienne et dont il croyait s'extraire en commettant ses crimes.

Se désirer soi-même, c'est ce que fait la coquette, dont nous parlions plus haut. La coquetterie est une des figures du narcissisme. Tout le monde connaît l'histoire de Narcisse amoureux de son image reflétée par les eaux. Le narcissisme moral consiste à cultiver une image de soi en tant qu'être doué de toutes les qualités, exceptionnel, unique. Moncin a toutes les caractéristiques de ce type de personnalité : il est infantile, se sent différent des autres et, trait significatif, petit il jetait ses jouets qu'une simple égratignure avait rendus indigne de sa perfection. En tuant, Moncin a l'impression de « planer au dessus de

la foule » (p.176) ; il réalise la fusion exaltante avec l'image idéale de lui que lui a insufflée sa mère. Cette coïncidence extatique avec son essence idéale est, en même temps, instant de jouissance, qu'à la manière d'un drogué il doit réitérer compulsivement, et moyen de punir sa mère, en l'excluant de sa relation de soi à soi. Car, d'une part, la mère est devenue une rivale pour la possession de ce moi idéal. D'autre part l'imposition qui a été faite à Moncin, par sa génitrice, de se conformer à cet idéal, a fait subir de multiples mutilations à sa personnalité. En dehors des moments de violence extatique, Moncin se rend très bien compte que sa vie est un échec, comme l'indique le commentaire qu'il fait à une remarque de Maigret :

J'apprécie votre façon aimable de préciser. Je suppose que vous voulez me faire entendre que je suis un raté ? Il avait un sourire amer aux lèvres. (p.123).

Son amour propre est frelaté, il ne porte que sur la surface de lui-même, celle qui donne prise aux désirs des deux femmes qui le maintiennent en état de soumission. Au plus profond de lui-même, Moncin se hait. D'une haine plus cachée mais aussi sans doute plus radicale que celle de l'avocat Gobillot. Ce dernier, au moins, à les apparences sociales pour lui, alors que Moncin, il s'en rend compte, est un véléitaire, un impuissant (y compris au sens sexuel du terme). Pour reprendre le mythe de Narcisse, l'image merveilleuse de lui que contemplait sa mère dans son dos, alors qu'il était penché sur son reflet, et qui était son œuvre à elle (« regarde-toi dans le miroir mon fils, vois comme tu es beau avec ces nouvelles bouclettes, avec ce nouveau chapeau, avec ces nouveaux pinceaux etc. » a-t-elle dû, on l'imagine, lui répéter durant toute son enfance), cette image à laquelle il s'est efforcé de ressembler, s'est révélée, hors les moments d'extases, un leurre et une prison. La haine qu'il éprouve est autant dirigée vers sa mère qui l'a enfermé que sur lui qui s'est laissé enfermé.

Pour faire un parallèle avec les personnages de *En cas de Malheur*, on peut remarquer qu'à l'instar de Mazzetti, Moncin a « passé la ligne » qui sépare une classe sociale d'une autre ; en apparence du moins, car il est complètement isolé. Il est amusant de constater que Mazzetti, qui joue le rôle de médiateur pour Gobillot, a un nom très semblable à celui de Mazet, celui-la même qui a joué le rôle du présumé coupable, se posant ainsi en médiateur rival de Moncin. Il faut savoir que les deux romans ont été écrits à la même époque et l'on s'aperçoit qu'il s'éclairent mutuellement.

Gobillot est aux prises avec de multiples médiateurs, tous des hommes. Moncin est confronté à deux médiatrices, sa mère et sa femme, dont la première est la plus importante, car c'est elle qui est la source du désir qu'imiteront les deux autres membres du trio. Pourtant, si l'on y regarde plus près, la médiatrice suprême de Gobillot est sa femme.

C'est elle qui, au début de sa carrière, lui suggère une ambition qu'il ne nourrit pas spontanément :

Tu verras, plus tard, quand tu seras l'avocat le plus en vue de Paris, comme cela nous attendra de nous souvenir de ce logement ! (p.444).

À la fin de la crise existentielle qui l'a secoué, Gobillot se rend compte que ce sont les désirs de sa femme qui ont infléchi leur vie commune et, comme Moncin, il décide de se ressaisir lui-même :

Peu importe qu'elle soit là ou qu'elle n'y soit pas, qu'elle parle ou qu'elle se taise, qu'elle se figure qu'elle continue à diriger notre destin. Pour moi elle a cessé d'exister. (p.514)

Gobillot est de mauvaise foi : sa femme l'a incité, mais ne l'a jamais forcé, à s'acquiescer avec des personnes malhonnêtes. Il s'est simplement laissé prendre par le désir de réussite qu'entretenait celle-ci et il n'a guère eu de scrupules quant aux moyens de parvenir. Privé de sa médiatrice, il ne parvient pas à trouver un désir neuf, lui permettant de changer d'orientation :

Moi, je continuerai à défendre les crapules. (p.514).

D'un point de vue biographique, les spécialistes pourront se délecter de l'apport des théories de Girard à la compréhension renouvelée des rapports homme/femme, dans la vie de Simenon. Dans les deux romans que nous venons d'analyser, la femme, et particulièrement la mère, semble jouer le rôle de médiatrice, en même temps que celui de rivale. Sachant les rapports d'identification qu'entretenait Simenon vis-à-vis de Maigret, on ne saurait sous-estimer l'importance de cette configuration, quand on entend le commissaire dire à Moncin qui a cherché vainement à se déprendre des désirs aliénants de sa femme et de sa mère :

Voyez-vous, Monsieur Moncin, je me souviendrai de vous toute ma vie parce que, dans ma carrière, jamais une affaire ne m'a autant troublé, ne m'a pris autant de moi-même. (p. 180).

Au bout de ce parcours pouvons-nous situer les œuvres de Simenon dans la lignée romantique ou dans la lignée romanesque ? Il est difficile de répondre. Le comportement des personnages trouvent une intelligibilité exemplaire à la lumière des théories girardiennes. Cependant nous partions de théories déjà constituées, dont nous avons trouvé des applications dans l'œuvre de Simenon parce que c'était notre but avoué. Mais le désir mimétique, l'importance du médiateur, sont-ils révélés dans cette œuvre ou sont-ils simplement reflétés ? Girard, qui nous assure avoir découvert les mécanismes du désir mimétiques en étudiant les romans des grands écrivains, est peut-être le seul à pouvoir répondre à notre question, que l'on peut formuler de la manière suivante : en se basant

sur l'œuvre de Simenon aurait-il fait les mêmes découvertes ? C'est très possible. En tous cas, ce travail aura démontré que, comme l'a dit Michel Carly lors d'une intervention orale, il faut privilégier un point de vue conférant une unité à l'œuvre de Simenon dans son ensemble car, comme nous l'avons vu, la lecture combinée d'un roman dur et d'un Maigret, les deux romans s'éclairant mutuellement, nous a paru dévoiler énormément d'éléments pouvant amener à une (re)découverte de la théorie girardienne, sans que le premier puisse prétendre à une préséance sur le deuxième.

L'eau et le feu dans *Le châle de Marie Dudon* de Georges Simenon

Françoise PAULET-DUBOIS

Groupe de Recherche de l'Université d'Almeria (Esp.)

HUM 44 Théorie de la Littérature comparée

1. *Le châle de Marie Dudon*

Micro-narration d'une vingtaine de pages publiée en 1954, inclassable puisqu'elle tient à la fois du roman policier à suspense, de l'analyse psychologique et de la critique sociale, mais aussi de la tragédie respectant les règles classiques de l'unité de lieu et de l'unité d'action — et presque aussi celle de temps, car tout se déroule en quelques jours à peine —, la nouvelle *Le châle de Marie Dudon* est une étape de l'itinéraire de Simenon vers le « roman total » dont il rêvait. C'est aussi un maillon de « l'épopée des petites gens » qu'il voulait écrire, comme le signale Danielle Bajomée (2003 : 132), citant une lettre de l'auteur à Gallimard. En 1973 elle inspira à Georges Lebouc, qui en avait reçu gratuitement les droits de la part de l'auteur, un court métrage¹ d'une douzaine de minutes.

Voici l'histoire en bref: Marie a la vie dure dans le modeste appartement loué qu'elle occupe avec son mari chômeur et son bébé : les tâches ménagères sont particulièrement pénibles, car elle n'a pas l'eau courante. Un jour, en regardant par la fenêtre, elle surprend sa voisine d'en face, Mathilde Cassieux, en train de verser une poudre blanche suspecte dans le verre qu'elle tend à son mari, un vieillard de vingt ans son aîné, riche propriétaire de nombreuses maisons, et malade. L'homme mourra le soir même. Marie Dudon conçoit l'idée de soumettre son épouse à un chantage qui lui permettrait d'obtenir une habitation plus confortable. Mais Mathilde Cassieux, consciente que Marie a vu son geste, fait incinérer son mari.

Cette narration d'un crime contredit l'excellente définition du roman policier élaborée par Butor (1957 : 147) : « Tout roman policier est bâti sur deux meurtres dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective qui le met à mort, non par un

¹ Cinematek, Bruxelles.

de ces moyens vils que lui-même était réduit à employer, le poison, le poignard, l'arme à feu silencieuse ou le bas de soie qui étrangle, mais par l'explosion de la vérité. » Dans *Le châte de Marie Dudon*, le second meurtre échouera : la vérité explose aux yeux de l'unique témoin, qui s'érige en « détective » involontaire, mais sera deux fois victime puisqu'à la tristesse de sa situation première s'ajoutera la frustration de ne pouvoir en sortir et de voir ses rêves anéantis.

Le personnage central du récit, Marie Dudon, est une pauvre femme « sans qualités », épuisée par le monotone labeur quotidien, et sans espoir. Le narrateur omniscient connaît ses intentions ; il expose au lecteur un secret dont Mathilde devine qu'il a été découvert mais que Marie ne livre même pas à son mari, un pauvre homme sans doute encore plus médiocre qu'elle. Comme l'affirme Denis (1995 : 253), « une bonne partie de l'œuvre de Simenon — sinon son œuvre entière — peut être rangée sous l'emblème de la médiocrité. » De la « grisaille ambiante », du cadre dans lequel se déroule l'histoire, je voudrais souligner deux éléments essentiels : l'eau et le feu, sous les différentes formes qu'ils prennent dans la nouvelle.

L'eau

Même si, dans ce texte de Simenon, on a affaire à une eau bien prosaïque, située aux antipodes de la pureté, de la fraîcheur ou des mythes attachés à l'eau dans *L'Eau et les Rêves* (1942), je ferai plusieurs fois référence à Bachelard. On pourrait qualifier d'aqueux le paysage de ce récit, tout comme ses personnages sans grande consistance ; la nouvelle entière est traversée par l'eau, qui l'imprègne de façons très variées. On peut dire que la « marque hydrique » (Bachelard, 1942 : 114) est un de ses traits dominants, et le moteur de l'histoire, et même que l'« eau » est à un de ces « mots-matière » auxquels Simenon lui-même fait allusion².

Dès la première page, l'auteur nous informe de la pénible situation de Marie : elle n'a pas l'eau courante chez elle, et pour les accablantes tâches ménagères, elle n'arrête pas de monter et descendre pour s'approvisionner. Cette incommodité est capitale, et les allées et venues de Marie, trop lourdement chargée, ponctuent ses journées : entre le deuxième étage où elle habite et l'entresol où se trouve le robinet, elle passe son temps à cette activité harassante. L'importance du besoin d'eau chez les Dudon est marquée par le pluriel, que Simenon emploie à trois reprises (151, 159 et 162)³. Qu'elle soit emprisonnée dans les « brocs » et la « bassine », ou sans entraves comme l'averse, l'eau est abondante. En effet,

² Interview avec Th. De Saint-Phalle, *Le Monde*, 5 juin 1965. Cité par Bajomée, 2003 : 99.

³ Pour les citations provenant de la nouvelle de Simenon, je n'indiquerai que les pages.

une pluie incessante teinte la nouvelle de désespoir : « Déjà trois jours qu'il pleuvait » ; « La pluie était longue » ; « un vrai déluge » ; « les ruisseaux, gonflés et jaunâtres, faisaient un bruit de torrent » ; « l'eau de son parapluie formait déjà une flaque (150, 152, 158, 160 et 164) » ; Marie sera investie par cette eau ; elle est un de ces « personnages (...) pris dans l'élémentaire (pluie qui tombe...) », comme dit Bajomée (2003 : 105).

De plus, la pluie dresse entre Marie et Mathilde, entre leurs maisons, entre leurs regards et entre leurs vies « un grand silence hachuré d'eau (154) ». Cette formule très poétique suggère une fracture, l'infranchissable fossé de l'incommunication. Comment ne pas évoquer ici *Golconde*, tableau créé en 1953 par un autre Belge universel, le peintre Magritte, où, sur un fond de façades grisâtres, tels des gouttes de pluie, d'innombrables hommes à chapeau melon « hachurent » l'espace verticalement : image de la monotonie et de la déshumanisation de l'individu ?

Par contraste avec cette profusion, l'exiguïté caractérise tout ce qui concerne le crime de Mathilde : d'une armoire « minuscule », elle extrait « un tout petit sachet » et verse « un peu de poudre » dans le « verre » qu'elle remplit au « robinet (153) ». C'est dire la discrétion, et la facilité du geste de Mathilde Cassieux. L'eau du verre contient une substance mortelle, un poison — arme féminine — qui se dissout totalement dans le liquide. Comme dit Bachelard parlant de la dissolution d'un produit dans l'eau (1942 : 109) : « l'eau (...) assimile tant de substances ! Elle tire à elle tant d'essences ! Elle reçoit avec égale facilité les matières contraires, le sucre et le sel. Elle s'imprègne de toutes les couleurs, de toutes les saveurs, de toutes les odeurs ». Ou encore (*Ibid.* : 118) « l'eau est la substance qui s'offre le mieux aux mélanges. » La dissolution parfaite de la poudre autorise l'emploi du mot « transparence (153) » quand madame Cassieux regarde le verre contenant l'eau empoisonnée.

Au caractère incolore de l'eau, celle du verre comme celle de la pluie, « particulièrement limpide » et dont la persistance rend le ciel « d'un blanc uniforme (152 et 150) », fait pendant l'absence de couleur de Marie, sa pâleur malade que Simenon souligne en la notant à plusieurs reprises : ses mains sont « d'un blanc squameux » ; Marie est « pâle » et ses « lèvres » sont « pâles » ; son « sourire » est « blanc » et son visage « livide » (151, 154, 159, 161 et 171, 166, 171). Comme la poudre dans le verre de la criminelle, le témoin Marie Dudon semble se diluer au point de devenir inexistant. Si Bachelard affirme (1942 : 153) que, pour « l'imagination matérielle (...) l'eau s'offre (...) comme un symbole naturel pour la pureté », dans ce texte de Simenon elle paraît associable au non-existant, à l'absence et au manque.

L'eau de cette nouvelle n'est rien moins que joyeuse ; qu'elle intervienne dans les

multiples corvées domestiques, la pluie ou l'activité criminelle de Mathilde, l'eau est mélancolique. Même quand l'entrée est nettoyée « à grande eau », cet élément n'est pas allègre — comme chez Duras par exemple, qui décrit le bonheur de la famille quand la mère « fait laver la maison de fond en comble (...) à grands seaux d'eau » (1984 : 76) —, mais au contraire affligeant, puisque, d'abord, il empêchera madame Cassieux d'entrer chez Marie Dudon pour acheter son silence, ensuite il sera l'occasion pour celle-ci d'une nouvelle humiliation, car sa propriétaire se plaint qu'elle salisse le corridor. La privation d'eau courante cause à Marie une énorme frustration, et pour tout dire, le « plus grand des désirs » (1942 : 171), comme Bachelard appelle l'eau, fait le malheur de cette héroïne ou plutôt anti-héroïne⁴.

Dans le chapitre intitulé « L'eau maternelle et l'eau féminine », Bachelard (1942 : 135) remarque que, « dans le sens psychanalytique (...), tout liquide est une eau ; ensuite toute eau est un lait. » Sans pousser aussi loin mon analyse sur la valeur féminine de l'eau et son symbolisme maternel, je dirai que, dans cette nouvelle, d'une part l'eau est l'apanage d'une femme, d'une mère (à aucun moment monsieur Dudon ne participe à la pénible besogne de transporter de l'eau) et d'autre part, à un certain niveau, le lait et l'eau sont complémentaires : en effet, à cause de sa faiblesse, Marie n'a pas assez de lait pour nourrir son bébé et doit compléter son alimentation au moyen de biberons, pour lesquels l'eau des « brocs » est indispensable.

Quand elle se présente chez madame Cassieux, et avant d'entamer la conversation, Marie Dudon se donne une contenance en effectuant un rite religieux : « elle saisit le brin de buis qui trempait dans l'eau bénite » (164) pour faire le signe de croix au-dessus du cadavre. Ce geste d'aspersion, accompli par une personne qui s'apprête à un chantage, sur le corps d'un être vil, a peut-être une fonction purificatrice puisque, comme dit Bachelard (1942 : 163), « c'est parce que l'eau a une puissance intime qu'elle peut purifier l'être intime, qu'elle peut redonner à l'âme pécheresse la blancheur de la neige ». Cette eau paraît absoudre et Marie et le vieillard défunt.

De la même façon que les personnalités de Marie et de Mathilde s'opposent — l'une est une « créature (...) fondamentalement tragique, [que] solitude et fragilité avouées ne cessent de renvoyer au tourment de vivre dans l'inadéquation (Bajomée, 2003 : 99) » tandis que l'autre est plutôt une de ces « femmes (...) destructrices, menteuses et perverses » auxquelles la même critique (2003 : 134) fait allusion⁵ —, leurs deux mondes sont clairement différenciés aux points de vue social et économique. Ce qui permet à la première de s'approcher de l'existence de la seconde, c'est la fenêtre, qui s'apparente à une

⁴ Pour désigner un de ces personnages « dont la caractéristique principale est de n'en présenter guère ou pas du tout », Denis emploie l'expression « contradictoire » « héros médiocre (1996 : 28) ».

⁵ Denis utilise à bon escient le terme « repoussoir (1995: 255) ».

eau solidifiée, cristallisée en quelque sorte, à travers laquelle Marie Dudon épie sa voisine. Cet objet transparent joue un rôle symbolique dans l'oeuvre, puisqu'il fait de l'héroïne le témoin — inutile hélas ! — d'un meurtre : c'est par là que, « d'un regard plongeant (151) », donc d'un plan supérieur, elle voit Mathilde empoisonner son vieux mari⁶. Arrivée chez les Cassieux, c'est Marie au contraire qui se sent regardée par « une des bonnes (...) à travers les vitres de sa cuisine » (163). Enfin, dans les dernières lignes du texte se produit un renversement des rôles : de retour du cimetière où elle a enterré les cendres de son époux, madame Cassieux peut maintenant regarder sans crainte vers « la fenêtre du second étage » (172) d'où Marie Dudon l'avait observée.

Le cycle de l'eau se referme sur Marie en l'engloutissant. La première eau du récit est celle des dures corvées ménagères ; ensuite, et parallèlement à la pluie continue, elle deviendra à la fois l'eau du crime, du chantage et de la revendication sociale, tandis que la dernière, infiniment triste, est celle des larmes « de rage et d'humiliation » (172). Comme dit Denis (1995 : 254), « après s'être vainement débattu pour se dégager [de sa médiocrité], le héros se voit obligé d'assumer son ratage jusqu'au bout ». Pour peindre le désespoir de Marie, sa « déréliction sans fond, absolue » (Denis, 1996 : 36), écoutons encore la parole de Bachelard (1942 : 107) : « Quand le cœur est triste, toute l'eau du monde se transforme en larmes. »

3. Le feu

Le feu, élément que l'on peut considérer comme l'antithèse de l'eau, brûle et brille également à plus d'un endroit dans cette nouvelle.

En cet automne froid et pluvieux, Marie a allumé le feu au charbon : le bébé a bien chaud et « un disque rouge » (150) se dessine sur ses joues ; il fait bon dans la maison ; la bouilloire fume ; c'est à l'eau chaude aussi que Marie lave le linge. Le feu est donc d'abord synonyme d'un certain bien-être, éloigné toutefois du confort qui règne chez les Cassieux, où Marie Dudon remarque « un gros réservoir d'eau chaude » (165) au-dessus de la cuisinière, ainsi qu'un « magnifique poêle à feu visible » (166). Le rituel mortuaire est accompagné de feu lui aussi : dans la « chapelle ardente », des « cierges » (163) brûlent aux quatre coins de la table sur laquelle repose le mort. Mais c'est l'incinération du cadavre qui est l'événement lié au feu le plus remarquable : de même que l'eau a dilué la poudre blanche au point de la rendre invisible, le feu détruit toute preuve d'empoisonnement dans le corps du défunt, et donc la possibilité de chantage de la part de Marie.

⁶ Le fait que Marie ait surpris son geste devrait constituer « l'incident ou l'accident susceptible de modifier tout à coup le cours de la vie du personnage, événement qui (...) est ce « dé clic » qui poussera le personnage à aller jusqu'au bout de lui-même. Soubresaut qui renverse les habitudes, qui modifie la destinée d'un être et le révèle en quelque sorte à lui-même... (Bajomée, 2003 : 69) ». Mais on sait que, telle la Perrette de la fable, Marie voit bientôt s'évanouir toutes ses illusions.

4. Conclusion

Sauf pour monsieur Cassieux qui a perdu la vie, l'histoire se termine comme elle a commencé, et les deux femmes reviennent au point de départ : l'une, le témoin, associée à l'eau du travail et à l'eau convoitée, ne peut rien démontrer et voit s'évanouir son espoir d'un logement confortable, et l'autre, l'assassin, dont une eau coupable masque le forfait et dont le feu « purificateur » annule la faute, pourra continuer à vivre comme par le passé son agréable vie de femme riche, et libre désormais. Elle renvoie Marie à son impossible désir d'eau mais aussi à l'eau infiniment amère des larmes.

Bibliographie

- Bachelard, G. (1942). *L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.
- Bachelard, G. (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard.
- Bajomée, D. (2003). *Simenon, une légende du XX^e siècle*. Tournai : La Renaissance du Livre.
- Bersani, J. ; Autrand, M. ; Lecarme, J. & Vercier, B. (1970). *La littérature en France depuis 1945*. Paris : Bordas.
- Bertrand, A. (1988). *Georges Simenon*. Lyon : La Manufacture.
- Butor, M. (1957). *L'emploi du temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- Denis, B. (1995). Les lieux de la médiocrité. *Traces* n° 7.
- Denis, B. (1996). La genèse du héros médiocre, Simenon à l'époque Fayard. *Traces* n° 8.
- Duras, Marguerite (1984). *L'amant*. Paris : Éditions de Minuit.
- Simenon, G. *La maison des sept jeunes filles* suivi de *Le châle de Marie Dudon*. Paris : Gallimard.
- Simenon, G. (1965). Interview avec Th. De Saint-Phalle. *Le Monde*, 5 juin.
- Simenon, G. Lettre à Gaston Gallimard, 3 août 1941, repris dans *Georges Simenon, André Gide... Sans trop de pudeur* (correspondance 1938-1950) édition établie par Ber.oit Denis. Paris : Presses de la Cité, Carnets Omnibus, 1999.
- Vercier, B. & Lecarme, J. (1982). *La littérature en France depuis 1968*. Paris : Bordas.

HOMMAGE AMÉRICAIN

Denis SAINT-AMAND

Université de Liège

Mark SaFranko est né le 23 décembre 1951 à Trenton, dans le New Jersey. Musicien et écrivain, grand ami de Dan Fante, il est l'auteur de plusieurs romans, nouvelles et pièces de théâtre. Il rencontre son plus grand succès avec le cycle Max Zajack, dont le héros — son double fictionnel — se présente comme une incarnation poignante du mythe de la malédiction littéraire. Les titres qui composent cette quadrilogie (*Hating Olivia*, *Lounge Lizard*, *God Bless America*, *Odd Jobs*) sont accessibles au public français grâce aux Éditions 13^e Note. Mark SaFranko est également un lecteur passionné de Georges Simenon : le texte dont nous livrons ici une traduction a été publié une première fois en 2007 dans *The Guardian* ; il témoigne de la contribution enthousiaste de SaFranko à la diffusion du romancier liégeois dans le domaine anglo-saxon.

Les chiffres sont impressionnants, sinon carrément sidérants: 450 romans et recueils publiés. C'est-à-dire un rythme incroyable d'un bouquin par mois. Plus d'1.400.000.000 (un milliard quatre cent millions !) de livres vendus. 50 films et 123 adaptations en téléfilms. Des traductions dans 55 langues. Une diffusion dans 44 pays. Le 16^e rang au classement des auteurs les plus publiés au monde. Et, plus piquant encore, des aventures avec plus de 10.000 femmes (des prostituées pour la plupart ou, comme il les appelait, des « professionnelles »). Quand ils abondent à ce point, tous les chiffres sont approximatifs. Et c'est en premier lieu la critique qui, face à un tel rendement, peut perdre pied.

Ce rendement, c'est l'écrasant legs de Georges Simenon (1903-1989), le créateur belge de Jules Maigret, qui est sans doute le plus célèbre détective français de tous les temps. Mais, face à cette forêt de nombres, on en oublierait presque que le gaillard est aussi et surtout l'un des plus grands écrivains du XX^e siècle.

Mon propos, toutefois, n'est pas de célébrer ici les romans d'enquête. À mes yeux, la qualité de ces livres-là est moindre que celle de l'autre pan de l'œuvre, dont on pourrait dire qu'il s'agit du versant simenonien moins connu : les romans durs. Je ne tiens pas ceux-ci pour supérieurs en raison de leur seule capacité à s'émanciper des contraintes du genre (il faut avouer que quand on lit une série d'enquêtes policières, on est plus ou moins sûr de la façon dont cela va se terminer : la solution sera trouvée et le héros en sera quitte pour se mettre en quête d'un autre crime à élucider), mais parce qu'ils brassent un impressionnant échantillon de personnages, cadres et situations.

Simenon était l'incarnation moderne — ou la réincarnation — de Balzac (ou, si vous

préférez, l'anti-Proust) et, malgré son obstination à affirmer qu'il n'était intéressé que par les « petites gens », il était en réalité également capable de pénétrer l'âme de personnages aussi différents que des chefs d'état (*Le Président*), des capitaines de bateau aigris (*Long cours*) et des commerçants juifs exilés (*Le Petit Homme d'Arkhangelsk*). Il était au fond un psychologue expert, manifestant peu d'intérêt pour les réalités politiques ou sociales : en réalité, il était bien plus attaché à diriger les destins de ses personnages voués à l'échec.

Son attachement inébranlable pour les trajectoires médiocres (la seule exception parmi ses romans est *Le Petit saint*, vaguement basé sur la vie de Marc Chagall) pourrait être l'une des raisons expliquant le fait que Simenon n'a jamais été acclamé aux USA où, pourtant, il a vécu pendant les années que certains de ses critiques considèrent comme ses meilleures. Ou peut-être est-ce dû au fait que les Américains aiment leurs romans comme beaucoup d'autres choses : en taille XXL — et Simenon, comme on le sait, dépasse rarement la barre des 200 pages. Ou peut-être encore est-ce lié à des traductions parfois mal fichues, auxquelles remédient les nouvelles versions que l'on doit au *New York Review of Books*.

Mon avis personnel est que ce faible succès procède surtout de la réticence américaine à regarder ce qui se passe à l'intérieur de nous et au réflexe de se dérober à ce qu'on y trouve. Simenon a cette capacité inégalable de nous forcer à l'introspection sans avoir l'air d'y toucher, en dissimulant cette dimension performative de ses écrits derrière son talent à nous plonger dans des *histoires* fascinantes. Celles que je préfère sont *La Fuite de Monsieur Monde*, *Maigret et l'homme du banc*, *Le Train*, parmi de nombreux autres — pour la plupart des chefs-d'œuvre d'efficacité dépourvus du moindre mot superflu. Encore que, dans le cas de cet auteur, il y a tellement de bons bouquins qu'il est difficile d'en sélectionner cinq. Ou même dix.

J'ai appris à peu près tout ce que je sais de l'écriture de Georges Simenon. « Fous à la poubelle tous les tours littéraires » — adjectifs, adverbes, termes et phrases indigestes —, lui conseilla le mentor de Simenon, Colette, qui devint aussi son éditrice. (Ce qu'elle lui a dit en réalité, c'est : « Écrivez des histoires simples, surtout pas de littérature. » Un bon conseil, à mon avis, que feraient bien de suivre tous ces fichus méta-fictionnistes.)

Quand je suis fatigué de me forcer à poursuivre la lecture du dernier « génie » encensé par la critique et que je finis par l'abandonner à mi-chemin, je retourne à un vieux Simenon.

Je ne suis jamais déçu.

Table des matières

Editorial	
SENS ET RÉTICENCE DANS LES ROMANS DE SIMENON	
Jean-Louis DUMORTIER	7
LA MARIE DU PORT PAS À PAS	
Jean-Louis DUMORTIER	9
SENS ET RÉTICENCE DANS LA MARIE DU PORT	
Bill ALDER	41
LE DEMENAGEMENT, SEULEMENT UN BEST-SELLER ?	
Paul MERCIER	55
JOUER AVEC LA LIGNE OU UN DEVOIR D'INCONSCIENT	
Dr. Christian NEYS	71
MONSIEUR GALLET, DÉCÉDÉ DU ROMANCIER FAUSSAIRE À L'ÉCRIVAIN ROI : UNE RÉDEMPTION	
Laurent FOURCAUT	81
PICPUS ET SES DOUBLES	
Michel LEMOINE & Laurent DEMOULIN	97
L'HOMME QUI NE VOULAIT PAS LACHER SES MOTS	
Jean-Baptiste BARONIAN	111
LIRE SIMENON, UN PLAISIR POÉTIQUE?	
Jean-Paul FERRAND	117
MAIGRET TEND UN PIÈGE : LES ALÉAS DU DÉSIR MIMÉTIQUE	
Benoit LEMLIN	127
L'EAU ET LE FEU DANS LE CHÂLE DE MARIE DUDON DE GEORGES SIMENON	
Françoise PAULET-DUBOIS	141
HOMMAGE AMÉRICAIN	
Denis SAINT-AMAND	147

