



Alexandre Dessingé

# LE POLYPHONISME DU ROMAN

LECTURE BAKHTINIENNE DE SIMENON



P.I.E. Peter Lang



Alexandre Dessingé

# LE POLYPHONISME DU ROMAN

LECTURE BAKHTINIENNE DE SIMENON



P.I.E. Peter Lang

## Introduction

Il y a de fait, en abordant le cas Simenon, l'expression d'un dilemme voire même d'un paradoxe : bien que très tôt reconnu par ce que Gide appelle le « gros public », il tarde à se faire reconnaître par la critique. Dès le début de sa carrière et surtout après le contrat officialisé avec la maison Fayard, Georges Simenon est confronté aux critiques les plus diverses. Pour les uns souvent cyniques, il est question de remettre en place un « petit » écrivain belge qu'on juge trop opportuniste<sup>1</sup>, pour les autres enthousiastes, on assiste à la naissance d'un talent hors du commun<sup>2</sup>. Des écrivains confirmés et reconnus par le milieu s'engageront dès lors dans le débat.

Selon Gide, l'intérêt de l'œuvre simenonienne est indéniable, il ne tarit pas d'éloges à son sujet<sup>3</sup>, il serait même, selon lui, l'un des plus grands romanciers du 20<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup> :

Les sujets de Simenon sont souvent d'un intérêt psychologique et éthique profond ; mais insuffisamment indiqués comme s'il ne se rendait pas compte lui-même de leur importance ; ou comme s'il s'attendait à être com-

<sup>1</sup> Le fameux « bal anthropométrique » qui fut organisé en 1931 à *La Boule Blanche*, à Montparnasse en est un exemple caractéristique. Il avait pour but de fêter le lancement des deux premiers Maigret signés Georges Simenon : *Monsieur Gallet, décédé* et *Le pendu de Saint-Pholien*. Les cartons d'invitation étaient en fait des fiches signalétiques où figuraient les empreintes digitales de chaque invité. Pendant la soirée, Simenon organisa la promotion de ses romans en se livrant à de longues séances de dédicace.

<sup>2</sup> On peut citer à titre d'exemple l'article d'Albert Rival intitulé « Georges Sim » et paru dans la revue *Jeune France littéraire* de la période mai-juin-juillet 1932 : « Parmi tous les romanciers d'aventures, Georges Sim, de son vrai nom : Georges Simenon, occupe une place prépondérante. À 28 ans, il a déjà publié, sous une quinzaine de pseudonymes différents, plus de 300 volumes qui le classent parmi les maîtres du roman populaire. [...] À pareille cadence, on comprend dès lors aisément l'énorme production de ce jeune romancier dont la verve n'a d'égal que le talent. [...] Mais c'est une gageure que l'auteur réalisera certainement grâce à son admirable talent qui le classera demain parmi les meilleurs romanciers contemporains » (source : *Cahiers Simenon* n° 14, p. 28).

<sup>3</sup> Quant à la relation Gide-Simenon voir l'article de Benoît Denis, « Le romancier en projet : quand André Gide étudiait Georges Simenon » in *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 23, janv. 1995, p. 53-70.

<sup>4</sup> « Je tiens Simenon pour un grand romancier : le plus grand peut-être et le plus vraiment romancier que nous ayons eu en littérature française aujourd'hui. » Cette affirmation est la phrase de conclusion d'un texte que Gide avait donné aux *Cahiers du Nord* (Spécial Simenon), n° 51-52, Charleroi, 1939. Cité par Assouline, p. 240.

## 16 Le polyphonisme du roman

pris à demi-mot. [...] Il écrit pour le « gros public », c'est entendu ; mais les délicats et raffinés y trouvent leur compte, dès qu'ils consentent à le prendre au sérieux. [...] Il fait réfléchir ; et pour bien peu ce serait le comble de l'art ; combien supérieur en ceci à ces romanciers pesants qui ne nous font grâce d'aucun commentaire. Simenon expose un fait particulier, d'intérêt général peut-être ; mais se garde de généraliser : c'est affaire au lecteur. (André Gide, 1954, p. 321-322)

Pour Marcel Aymé, Simenon est un « Balzac sans les longueurs » (Assouline, p. 232), François Mauriac gratifie son « style » en référence à *Le testament Donadieu* (1937) (*ibid.*, p. 233), alors que Jean Paulhan<sup>5</sup> ou encore Paul Nizan<sup>6</sup> n'y voient pour leur part que « médiocrité ». Très tôt, Simenon fait parler de lui et la question de savoir à quel point cela fait partie d'une stratégie purement commerciale semble légitime. Il est un fait avéré que les romans populaires de « l'avant-Fayard » constituent avant tout un moyen de survivre<sup>7</sup> et, il est vrai, qu'à l'aube de sa carrière, il donnera, à plusieurs reprises, l'impression de gérer ses débuts en littérature comme on gère le lancement d'un nouveau « produit » sur le marché, mettant en place des opérations « séduction »<sup>8</sup> très osées pour l'époque et très contestées. Ainsi dans *La Revue des lectures* du 15 mai 1931, on peut lire :

.....  
<sup>5</sup> « Simenon présente un fort curieux phénomène d'inspiration romanesque. [...] Il est frappé d'une idée de roman et se met à vomir. Le lendemain, il écrit. Mais le roman est mauvais ». Cf. *Les Cahiers Jean Paulhan*, n° 6, Gallimard, 1991, p. 46. Cité par Bajomée, note de fin 13, p. 105.

<sup>6</sup> « Du temps qu'il écrivait des récits où l'ignoble et sentimental commissaire Maigret dénouait [...] les enquêtes [...], on était tenté de se dire que M. Simenon avait des dons d'atmosphère qui annonçaient un romancier authentique, mais depuis [...] M. Simenon a entrepris des romans sans police. On s'aperçoit soudain qu'il était un écrivain passable de romans policiers, mais qu'il n'est qu'un fort médiocre auteur de romans, tout court ». Cf. Paul Nizan, *L'Humanité*, 4 mai 1937, p. 11. Cité par Bajomée, note de fin 14, p. 105.

<sup>7</sup> Simenon reviendra à plusieurs reprises sur le sujet : « J'aurais pu, pour gagner ma vie, choisir un métier quelconque n'ayant aucun rapport avec la littérature. Je me suis comporté en quelque sorte (en toute connaissance de cause) comme un jeune sculpteur qui, afin de gagner sa matérielle, se ferait embaucher dans un chantier de tailleurs de pierre. [...] J'ai choisi d'écrire des romans populaires plutôt que d'entrer dans l'administration ou dans l'armée, pour gagner ma matérielle, d'une part, d'autre part, comme le sculpteur, pour manier un outil dont j'aurais plus tard à faire usage ». Cf. *Qui êtes-vous Georges Simenon ?*, éditions Marabout Flash, 1959, p. 125-126. Cité par Bajomée, p. 20.

<sup>8</sup> Nous nous référons ici en particulier au « bal anthropométrique » (cf. note 1) ou à l'histoire de la « cage de verre ». (L'idée d'écrire un roman dans une cage de verre sous les yeux du public a bel et bien existé. C'est Eugène Merle, le directeur du journal *Paris-matinal* qui lance le sujet en 1927. Mais cette idée ne voit jamais le jour, puisque le journal fait faillite avant la réalisation du projet.)

Certains journaux ont, à la fin de cet hiver, beaucoup parlé de Georges Simenon. Ce romancier a voulu devenir aussi célèbre que Citroën, Nectar, la Vache qui rit, et s'imposer au public par les moyens de Dekobra. Simenon devait lancer, avec le concours de la maison Fayard, une série de romans, appelés à une vogue extraordinaire. On devait couvrir la France d'affiches et de tracts. Simenon lui-même, dont la vie littéraire participe du cirque et de la cage centrale, devait se livrer à des manifestations sensationnelles de publicité. Il commença par organiser, dans « une boîte de nuit » de Montparnasse, un bal d'apaches, « le bal anthropométrique » [...] <sup>9</sup>.

La critique n'oubliera jamais ces débuts et il est certain que cette réputation de véritable homme d'affaires aura tendance à lui coller à la peau et à masquer, pendant très longtemps, les qualités réelles de l'œuvre.

Il subsiste toujours aujourd'hui, dans la mémoire collective, un Simenon au superlatif, un Simenon « chiffable » : l'écrivain francophone le plus traduit au monde (dans une vingtaine de langues), l'un des plus lus (succès international de Maigret) et sûrement le plus productif du 20<sup>e</sup> siècle (environ 300 romans et nouvelles). Ce Simenon est celui de la réussite commerciale et populaire, tout le monde parle de lui car tout le monde le connaît ou croit le connaître, que ce soit sur papier ou à l'écran. Cette particularité simenonienne a longtemps agacé la recherche car il est connu, à tort ou à raison, que la « littérature de masse » ne fait jamais bon ménage avec la « littérature de qualité ».

Simenon occupe à présent une vraie place au « panthéon » des grands hommes de lettres puisqu'on a fini par lui ouvrir en 2003 la porte de la prestigieuse collection de la Pléiade, même s'il faut bien admettre que cette reconnaissance soit arrivée de manière tardive. La publication relativement récente de revues critiques et scientifiques consacrées à l'écrivain et à son œuvre, en particulier *Traces* depuis 1989 ou encore *Les Cahiers Simenon* à partir de 1988, a aussi certainement contribué à cette reconnaissance tardive. Aujourd'hui, on s'en félicite, il n'est plus question de justifier l'intérêt de l'œuvre mais bien d'en étudier les aspects essentiels qui permettent de mieux cerner la place qu'elle occupe dans la littérature du 20<sup>e</sup> siècle. Comme l'a souligné Benoît Denis, on peut donc être aujourd'hui reconnu à la fois « romancier populaire » et « distingué » <sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Source : Centre Georges Simenon, document paru dans *Revue des lectures* le 15 mai 1931.

<sup>10</sup> Remarquons que cette position de la recherche assez récente vis-à-vis de Simenon fut, en fait, très tôt celle d'André Gide : « [...] autrefois, Simenon était lu "par erreur" par le grand public alors qu'il s'adressait en fait aux lettrés ; dans cet avis ultime, Simenon est cette fois rangé parmi les auteurs populaires, mais avec la caractéristique d'être

## 18 Le polyphonisme du roman

Des aspects nombreux et divers de l'œuvre simenonienne continuent de susciter un intérêt parmi les critiques d'horizons différents, qu'ils soient sociologues, littéraires ou historiens. Pour ce qui est de la critique littéraire, on reconnaît aujourd'hui volontiers le fait que des zones d'ombre demandent à être éclaircies et que des axes de réflexion se doivent d'être approfondis, qu'il s'agisse, comme le reconnaît Jacques Dubois, de « la personnalité de Simenon », de sa « place nette dans l'histoire littéraire » ou encore de son œuvre trop « souvent perçue dans sa globalité [...] sans que soient mis en évidence les textes majeurs »<sup>11</sup>.

Ce travail propose donc une lecture nouvelle des romans policiers et des romans de la destinée appartenant au bloc Fayard<sup>12</sup> écrits au début des années 1930. Ils sont, pour ainsi dire, représentatifs de la genèse du « mythe Maigret » et plus généralement du processus de création romanesque « à la Simenon ». Concrètement, ils sont tous publiés chez Arthème Fayard, le premier éditeur de Simenon et pour la première fois, ses écrits ne sont pas signés d'un pseudonyme, signe jusqu'alors incontournable de la période « roman populaire »<sup>13</sup>. Ce « bloc » constitue en

---

aussi lisible pour le public restreint de la « bonne littérature » ». Cité par Denis, 1995, p. 70.

<sup>11</sup> Cf. Jacques Dubois, dans l'introduction à l'œuvre de Simenon publiée aux éditions de la Pléiade, p. LXXI.

<sup>12</sup> Le bloc Fayard est constitué de 19 romans Maigret : *Pietr le Letton* (1931), *Monsieur Gallet, décédé* (1931), *Le pendu de Saint-Pholien* (1931), *Le charretier de La Providence* (1931), *La tête d'un homme* (1931), *Le chien jaune* (1931), *La nuit du carrefour* (1931), *Un crime en Hollande* (1931), *Au rendez-vous des Terre-Neuvas* (1931), *La danseuse du Gai-Moulin* (1931), *La guinguette à deux sous* (1931), *Le port des brumes* (1932), *L'ombre chinoise* (1932), *L'affaire Saint-Fiacre* (1932), *Chez les Flamands* (1932), *Le fou de Bergerac* (1932), *Liberty Bar* (1932), *L'Écluse n° 1* (1933) et *Maigret* (1934) et de 8 romans de la destinée : *Le Relais d'Alsace* (1931), *Le passager du Polarlys* (1932), *La maison du canal* (1933), *Les fiançailles de M. Hire* (1933), *Le coup de lune* (1933), *Les gens d'en face* (1933), *L'Âne rouge* (1933), *Le haut mal* (1933). Nous nous référerons dans ce travail de manière spécifique aux romans ici cités, mais cela ne nous empêchera pas d'introduire d'autres références à des romans qui nous semblent d'une importance capitale à la compréhension générale de l'œuvre de Simenon et de notre thèse. C'est le cas entre autres des romans à substrat autobiographique comme *Pedigree* ou encore *Lettre à ma mère*, mais aussi certains romans qui dénotent dans l'œuvre simenonienne comme par exemple *Les mémoires de Maigret* (cf. II.3.1).

<sup>13</sup> On estime que Georges Simenon a utilisé environ 17 pseudonymes dans sa carrière. Ils étaient de deux sortes : les bas de gamme qu'il utilisait pour signer des nouvelles qu'il jugeait sans intérêt « médiatique » (Jacques Dersonne, Jean Dorsage, Jean du Perry, Georges Martin Georges, Gaston Vialis, Pan, Gom Gut, Plick et Plock, Luc Dorsan, Sandor, Georges D'Isly, etc.) et ceux qu'il utilisait pour signer des œuvres d'un intérêt plus grand (Georges Sim, Christian Brulls, etc.). Concernant cette période, voir D. Bajomé, « Une littérature de quatre sous » in *Simenon, une légende du 20<sup>e</sup> siècle*, Tournai, La Renaissance du livre, 2003, p. 16-32.

soi une étape importante pour l'écrivain et sa quête du « vrai roman » qui le poursuit jusqu'à son départ aux États-Unis en 1945<sup>14</sup>.

En arrivant chez Fayard en 1931, Simenon affirme vouloir abandonner le roman populaire pour se consacrer au roman « semi-littéraire », le roman policier devient alors un moyen de transition entre « littérature populaire » et « vraie littérature » :

J'ai décidé, dis-je, de gravir un échelon.

- Expliquez-vous !
- Après le roman populaire, je veux essayer le roman semi-littéraire [...]
- Qu'entendez-vous par semi-littéraire ? [...]
- Un roman, un vrai roman, ne s'écrit pas avant la quarantaine, parce qu'il suppose une maturité qu'il est difficile d'acquérir plus tôt. Le romancier est Dieu le Père et j'en suis encore très loin. Cependant je me crois capable de m'affranchir dès maintenant de certains poncifs, de faire vivre des personnages presque humains, à condition que je profite d'un support, d'une armature, que je puisse m'appuyer sur un meneur de jeu, et cela, c'est le roman policier [...]<sup>15</sup>.

Cette quête de la « vraie littérature » que Simenon veut progressive passe donc par l'étape du roman policier. Mais ces propos sont rapidement en contradiction avec la réalité des faits et dires de l'écrivain liégeois. Tout d'abord, il s'essaie très vite et de manière soutenue au roman « non-policier », avec la rédaction durant cette période de 8 romans qui n'appartiennent pas au canon du genre, à l'exemple de *La maison du canal* ou encore *Le coup de lune* parus en 1933. Ensuite, la période de maturation à laquelle Simenon fait référence précédemment est drastiquement écourtée puisque, dès 1934, il affirme déjà ne plus jamais vouloir écrire de romans policiers, il n'a alors que 31 ans et semble déjà arrivé au stade du romancier « Dieu le père » pour reprendre son expression. Il exprime ce changement de cap soudain à son éditeur au cours d'une discussion houleuse : « Finissons-en avec Maigret. Je n'ai plus besoin de fil conducteur. Je pense pouvoir écrire maintenant un vrai roman... »<sup>16</sup>

<sup>14</sup> À partir de 1945, une rupture semble s'opérer dans le projet de faire de la « vraie littérature » chez Simenon. Benoît Denis l'explique, entre autres, par le fait que Simenon bénéficie d'une telle popularité qu'il n'a plus besoin de « projet littéraire », donc de Gide pour affirmer sa légitimité dans le monde des lettres. Il prendra d'ailleurs une série de décisions qui viendront confirmer cette tendance : il quitte Gallimard pour rejoindre les éditions Presses de la Cité, il reprend la rédaction des romans Maigret et lance *Pedigree* par une forte campagne publicitaire contre l'avis de Gide. Cf. B. Denis, 1995, p. 68.

<sup>15</sup> Cf. Causerie de Simenon à l'Institut français de New York, en novembre 1945, in *Le Romancier*, Lausanne, éditions Rencontre, p. 273-303. Cité par Bajomée, p. 34.

<sup>16</sup> Cité par Assouline, p. 210.

## 20 Le polyphonisme du roman

Le caractère contradictoire et changeant de la personnalité de Simenon n'est pas en soi une découverte, mais il est intéressant de voir en quoi cette période Fayard fut révélatrice d'un « comportement créateur » animé à ses débuts par une volonté presque frénétique de réussir à faire de la « vraie littérature ». Durant cette période, Simenon affine un style, il écrit des romans policiers, mais se lance déjà dans la rédaction de romans de la destinée qu'il nommera « romans-romans » ou encore « romans durs ». Quand il quitte Fayard pour Gallimard en 1934 (période qui correspond à la rencontre avec Gide en 1936-37), il est persuadé de tourner une page, ce qu'il fait inévitablement, mais sûrement pas de la manière dont il l'entendait alors. Le dernier roman de la série Fayard, nommé *Maigret*, est publié en juin 1934. Le commissaire est alors mis à la retraite par son créateur, retraite qu'il croit définitive. En 1942 : nouveau changement de cap. Maigret refait son apparition dans une série de nouvelles : *Maigret revient...* La série de romans publiée en 1944 et intitulée *Les nouvelles enquêtes de Maigret* signe, quant à elle, le retour définitif du commissaire.

Ces quatre années (1931-1934) sont de fait fondamentales, car elles déterminent les fondations de l'œuvre simenonienne. Après la période Fayard, le style évolue évidemment, le romancier continue à se chercher, à vouloir s'affirmer comme véritable « homme de lettres », digne d'un Gide qu'il appelle longtemps « cher maître », mais « le mal est fait » : le cycle des romans policiers Maigret et celui des romans de la destinée constituent la charpente d'une création artistique qui s'élabore véritablement sous la période Fayard.

Dans ce travail, nous cherchons à identifier et à discuter le caractère *polyphonique* de l'œuvre de Simenon, phénomène jusqu'à présent largement ignoré par la critique. Cette lecture critique a pour ambition de conférer une cohérence nouvelle à la matière simenonienne. C'est donc à la lumière de ce que Bakhtine appelle « la thèse du polyphonisme du roman » (1970/1998<sup>17</sup>, p. 76) que nous proposons d'étudier le bloc Fayard.

Le propos de ce travail est donc double : il est question de définir ce que Bakhtine entend par ce qu'il appelle « sa thèse », celle du « polyphonisme du roman » où il est, selon nous, possible de détecter une véritable « herméneutique » ; il est aussi question de voir à quels niveaux ce modèle s'applique à l'œuvre de Simenon, resituant ainsi le débat sur la place occupée par le roman simenonien dans l'histoire littéraire.

.....  
<sup>17</sup> Nous utiliserons dans ce travail la version publiée en octobre 1998. Il existe une autre version de cet ouvrage publiée en janvier de la même année avec une toute autre pagination.

Nous tentons, entre autres, de montrer qu'il y a, dans l'expression polyphonique manifestée de la sorte, la marque d'une utilisation particulière du modèle réaliste de représentation qui se traduit, comme l'a suggéré Jacques Dubois<sup>18</sup>, par un glissement d'un certain populisme vers un existentialisme<sup>19</sup> alors naissant. Nous serons amené tout naturellement à dresser des parallèles avec le « roman existentialiste » ou encore la littérature de l'absurde de Camus. Ces propos font d'ailleurs clairement écho à ceux de Julia Kristeva dans la préface à *La poétique de Dostoïevski* où elle affirme que la polyphonie peut aussi être considérée comme la manifestation de « l'effritement du système de la représentation » aux antipodes du « monologisme comme blason du discours représentatif » (1970, p. 21).

L'étude du polyphonisme littéraire au travers de Simenon adopte la forme d'une étude triptyque qui correspond aux trois pôles de la construction romanesque considérée en tant qu'acte de communication. Contrairement à la posture strictement gnoséologique de Saussure, Bakhtine est attaché à une approche de type axiologique prenant certes en compte l'aspect cognitif mais aussi, ce qu'il appelle dans « Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire » (1924), la « mise en forme esthétique » et « l'évaluation éthique », où il est possible de reconnaître une position herméneutique. L'objet culturel est issu d'une réalité préexistante, d'une conscience et d'une intention particulière et finit par se livrer à une conscience autre. C'est ce processus de conscience à conscience qui est au cœur de l'objet culturel et littéraire chez Bakhtine :

Chaque phénomène culturel est concret et systématique, c'est-à-dire qu'il occupe quelque position substantielle à l'égard de la réalité préexistante d'autres attitudes culturelles, et par là même, il participe à l'unité de la culture posée en principe. [...] La connaissance n'accepte pas l'évaluation éthique et la mise en forme esthétique du vécu, elle s'en écarte. Dans ce sens, c'est comme si la connaissance ne rencontrait rien de préexistant, comme si elle repartait de zéro, ou, pour être plus exact, comme si la préexistence de quelque chose de signifiant en dehors d'elle restait en marge, reculait vers le domaine des faits historiques, psychologiques, biographiques et autres, fortuits du point de vue de la connaissance elle-même. (Bakhtine, 1978, p. 42-43)

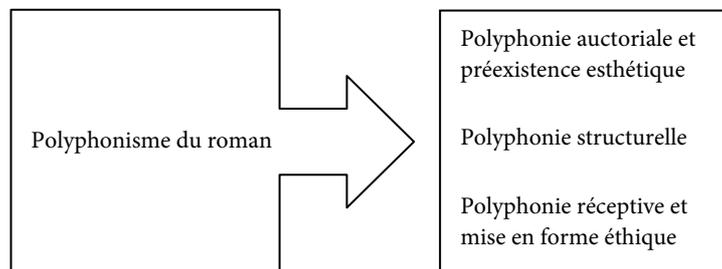
<sup>18</sup> Cf. Jacques Dubois dans l'introduction aux éditions de La Pléiade, p. XXXII. Il est intéressant de noter également que dans un article très polémique publié en 1958, Isidore Isou considère Simenon comme l'un des représentants du Nouveau Roman au même titre que les fameux Robbe-Grillet, Sarraute, Ionesco et autre Beckett qui remettent eux aussi en cause et à leur manière le « système de la représentation ». Cf. Isidore Isou, « Les pompiers du Nouveau Roman (Sarraute, Robbe-Grillet, Butor, Simenon, Beckett, Ionesco, Barthès, C. Mauriac) » in *Poésie Nouvelle*, n° 4 et 5, juillet-août-septembre et octobre-novembre-décembre 1958.

<sup>19</sup> Nous pensons au sujet en devenir constitué en partie par son autre.

## 22 Le polyphonisme du roman

Ainsi, la structure triptyque de notre travail reprend à son compte la triple structure défendue ici par Bakhtine en focalisant non seulement sur la polyphonie structurelle mais, également, sur la polyphonie issue de l'énonciateur garant de la préexistence esthétique et celle issue de l'interprète, duquel dépend sa mise en forme éthique.

**Figure 1. Le polyphonisme du roman : un modèle triptyque**



Après avoir défini ce que nous entendons par « polyphonisme du roman », nous examinerons donc les « traces » de polyphonie dans les 27 romans de la période Fayard ainsi que dans les écrits autobiographiques simenoniens.

Nous chercherons donc tout d'abord à voir en quoi la figure de l'auteur et le dessein artistique dans le cas de Simenon engendrent une polyphonie au niveau de la « préexistence esthétique ». Bakhtine affirme que la conscience de l'auteur est « omniprésente et permanente » dans les romans dostoïevskiens et qu'elle y participe d'une « manière active », mais « autrement que dans le roman monologique » (1970, p. 114). En ce sens, nous examinerons tout d'abord la polyphonie issue de la personne sociale de l'auteur (la partie de sa personnalité connue socialement). En d'autres termes, nous verrons ce qui, dans la vie de l'auteur, au travers d'une étude d'inspiration lacanienne et biographique, a pu contribuer à rendre polyphonique le dessein artistique simenonien. Par la suite, nous nous pencherons sur la manifestation implicite de la voix de l'auteur dans le texte qui résonne de manière horizontale « à côté de » la voix des personnages, ce qui nous amènera à poser la question de l'expression bivocale. Pour se faire, nous nous pencherons également dans cette partie sur l'étude des écrits à caractère autobiographique dans l'œuvre de Simenon. Le « moi auctorial » est une véritable obsession qui parcourt et hante l'ensemble de l'univers romanesque simenonien. Il aurait été donc dommage et finalement assez peu évocateur de se limiter, dans ce chapitre, à la production littéraire comprise entre 1931 et 1934.

Dans la partie suivante, nous nous consacrerons à l'étude de la polyphonie structurelle, nous verrons dans quelle mesure il est concrètement

possible de parler d'une polyphonie au niveau du genre et des personnages. Nous chercherons tout d'abord à préciser le caractère polyphonique du genre de roman créé par Simenon introduisant par la même occasion une discussion à propos de la porosité de la frontière entre roman policier et roman de la destinée. Nous verrons, entre autres, que les romans policiers avec Simenon se distinguent des romans plus classiques du genre et d'une certaine manière plus « monologiques », ce que d'autres critiques ont déjà remarqué à partir d'approches différentes de la nôtre :

Avec Georges Simenon, dès les premiers Maigret, le genre policier connaît une évolution considérable. Au moment où Agatha Christie en est à varier sur la structure abstraite du récit d'énigme, [...], Simenon, sans renoncer à un schéma herméneutique, va intégrer ce dernier à un projet véritablement romanesque. (Dubois, 1992, p. 171)

Toujours dans la partie liée à la polyphonie structurelle, nous tenterons ensuite de proposer une typologie des personnages afin d'étudier la polyphonie qui en est issue. Bakhtine considère que les personnages dostoïevskiens sont de véritables entités autonomes et auto-conscientes, et que c'est à cette condition que l'on peut parler de véritable polyphonie. La voix des personnages n'est dès lors plus le simple écho d'une volonté auctoriale dominatrice. Nous chercherons ainsi à établir le degré d'autonomie des personnages simenoniens vis-à-vis de la conscience auctoriale. Cette réflexion autour du personnage nous conduira donc à différencier la polyphonie engendrée par les différentes relations auteur-héros.

Dans la dernière partie de ce travail, nous nous pencherons enfin sur l'étude de la polyphonie réceptive. Dans ce cas, la polyphonie sera tout d'abord définie comme la possible « division » du « sujet interprète » qui intervient au moment même de la lecture, c'est-à-dire dans la confrontation de la conscience du lecteur avec les consciences des personnages et indirectement celle de l'auteur. Par la suite, en nous appuyant sur la terminologie de Wolfgang Iser (*L'acte de lecture* (1976)), nous examinerons au travers des « silences » et des « blancs » présents dans le texte, l'adressivité des romans et leur intention communicative qui nous permettront là encore d'introduire des différences essentielles entre les genres romanesques.

Le projet de ce travail n'a aucunement l'ambition d'élever l'œuvre simenonienne au rang de modèle polyphonique, comme Bakhtine l'a fait avec Dostoïevski, mais bien de chercher en quoi et comment la thèse bakhtinienne du « polyphonisme du roman » est applicable à toute œuvre littéraire et en quoi ce modèle de recherche ouvre de nouvelles perspectives à propos de la genèse d'une œuvre qui reste encore bien souvent inexplorée. Selon nous, le modèle de recherche que nous propo-

## 24 Le polyphonisme du roman

sons ici à travers l'exploration des thèses bakhtiniennes sous un angle encore assez peu étudié permet de mettre en lumière une certaine logique d'écriture mettant en rapport le dessein artistique, le texte et l'activité réceptive. L'univers romanesque simenonien pose beaucoup plus de questions qu'il n'en résout, la liberté que l'on retrouve dans l'acte de création, dans la considération du genre romanesque, dans les desseins de certains personnages ou encore dans l'interprétation nous amène à considérer l'éventualité d'un polyphonisme littéraire. Il n'est pas ici uniquement question d'une polyphonie structurelle que l'on retrouverait dans un aspect particulier des romans ; la polyphonie s'y manifeste à des degrés différents et dans « l'arc entier des opérations » (Ricœur, 1983, p. 107) pour reprendre un terme cher à l'herméneutique ricœurienne.

Le caractère polyphonique de l'œuvre de Simenon, à notre connaissance, n'a jamais été soulevé. À vrai dire, bien que Bakhtine soit une référence incontournable aujourd'hui dans le milieu littéraire et que les travaux consacrés à des notions variées telles que le dialogisme, le chronotope, le carnivalesque, l'exotopie, etc., soient innombrables, l'utilisation de la notion de *polyphonie* dans le domaine de la recherche littéraire reste très limitée si on la compare à son utilisation étendue et féconde dans des études de nature linguistique et pragmatique. Pourtant Bakhtine lance de nombreuses pistes de réflexion dans *La poétique de Dostoïevski* quant au caractère partiellement polyphonique d'un Balzac ou encore d'un Shakespeare, qui nous indique que l'idée d'un certain *degré de polyphonie*, que nous reprendrons dans ce travail, n'est pas à exclure.

La thèse de Claire Stolz intitulée *La polyphonie dans Belle du Seigneur* d'Albert Cohen soutenue en 1994 va dans le sens d'une utilisation littéraire de la notion de polyphonie, tel que Bakhtine le fait avec l'œuvre de Dostoïevski. Toutefois, le travail de Claire Stolz se concentre sur une application de la notion à un niveau exclusivement sémiostylistique (étude de la polyphonie issue du monologue), sans véritablement se pencher sur la perspective axiologique de cette dernière.

Une étude de type axiologique, ayant pour nom *Bakhtin og Don Quixote – en indføring i Mikhail Bakhtins univers* (2003), a été réalisée par Rigmor Kappel Schmidt au Danemark, à partir des thèses bakhtiniennes, sur le *Don Quichotte* de Cervantès et se rapproche ainsi plus de notre modèle de recherche, notamment dans l'importance que l'auteur consacre à l'étude du « chronotope » bakhtinien (chapitre 6 du livre de Kappel Schmidt) sur lequel nous reviendrons longuement dans le cas de l'œuvre de Simenon. L'aspect polyphonique étudié dans le cas du *Don Quichotte* est toutefois plus à mettre en rapport avec le carnivalesque que Bakhtine a étudié notamment chez Rabelais (*L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*

(1940)) qu'avec la polyphonie que l'on retrouve dans le roman moderne, bien que, nous le verrons, ces deux options soient évidemment liées.

Soulignons également la thèse d'Atle Skaftun intitulée « Knut Hamsuns dialogiske realisme » soutenue à l'Université de Tromsø en mai 2002. Cette thèse reprend à son compte l'étude des romans de Knut Hamsun intitulés *Sur les sentiers où l'herbe repousse* (1949/1981, pour la traduction française) et *Enfants de leur temps* (1913/1983, pour la traduction française) et de la nouvelle « Nabobyen » (1917) à partir d'une approche bakhtinienne. Mais encore une fois, il n'est pas fait explicitement référence dans cette thèse à la polyphonie en tant que modèle de recherche, perçue de manière explicitement axiologique.

Nous voudrions également souligner deux sources d'inspiration qui sont un peu en dehors des sentiers battus de la recherche bakhtinienne dans le monde francophone : il s'agit des travaux de Jostein Børtnes, professeur à l'Université de Bergen, publiés dans un recueil d'essais intitulé *Polyfoni og karneval* (1993) et des travaux publiés au sein du groupe de recherche de la Scapoline (théorie scandinave de la polyphonie linguistique et littéraire)<sup>20</sup>.

Le terme de polyphonisme que nous proposons ici en tant que concept englobant qui incarne le caractère axiologique immanent à la notion bakhtinienne de polyphonie n'a pas, lui non plus, retenu l'attention de la critique, puisqu'il n'existe pas, à notre connaissance, d'étude de cette notion. Appliquer la polyphonie en respectant sa nature axiologique à un romancier tel que Simenon est innovant à bien des égards. Ce travail propose une nouvelle perspective de lecture d'une œuvre qui reste *mal* connue et demande à être investiguée en profondeur, tout en s'appuyant sur un modèle de recherche original mis en place par Bakhtine à partir de Dostoïevski, qui demande lui-aussi à être adapté. L'application de la thèse du polyphonisme du roman aux auteurs de « l'après-Dostoïevski » nous permet également d'examiner en quoi la compréhension et l'utilisation de ce concept ont été au fil des décennies amenées à se renouveler. C'est en ce sens que nous n'hésiterons pas à revisiter et à éclairer tout au long de ce travail les thèses de Bakhtine à la lumière d'autres théoriciens qui lui sont postérieurs.

.....  
<sup>20</sup> Nous ferons en particulier référence aux tomes II (2000) et IV (2003) de *Polyphonie – linguistique et littéraire/Lingvistisk og litterær polyfoni*, éditions M. Olsen, Roskilde Trykkeri.