

การศึกษามติสถานทีในนวนิยายเรื่อง “เลอ เชียง โฉน” ของ ฌอร์ฌ ซีมง

นางสาวเพ็ญลักษณ์ วงศ์ใจหาญ

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

ภาควิชาภาษาตะวันตก สาขาวิชาภาษาฝรั่งเศส

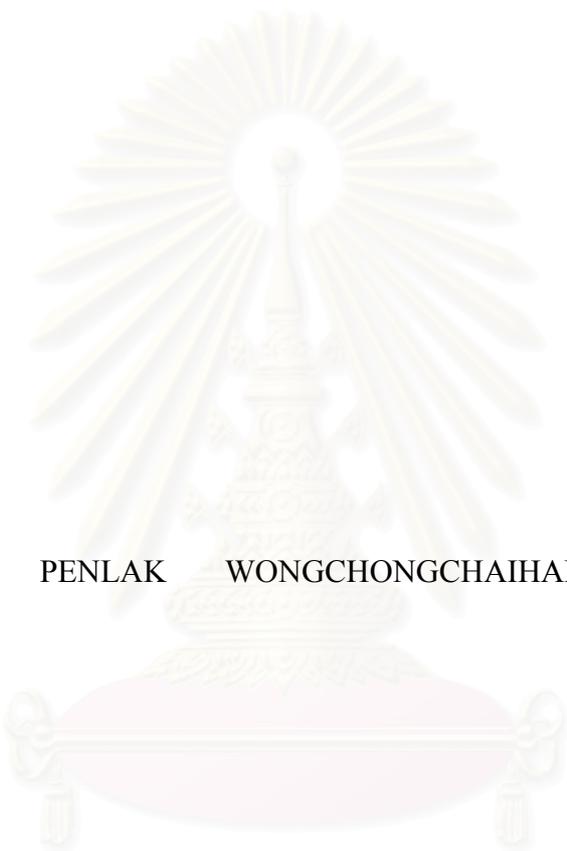
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2543

ISBN 974-346-261-9

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ETUDE DE L'ESPACE DANS "LE CHIEN JAUNE" DE GEORGES SIMENON



PENLAK WONGCHONGCHAIHARN

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Cette Thèse Fait Partie des Etudes Supérieures Conformément
au Règlement du Diplôme d'Etudes Supérieures
Département des Langues Occidentales

Section de Français
Faculté des Lettres
Université Chulalongkorn
Année Académique 2000
ISBN 974-346-261-9

Sujet : ETUDE DE L'ESPACE DANS "LE CHIEN JAUNE" DE
GEORGES SIMENON

Par : Penlak Wongchongchaiharn

Département : Langues occidentales

Directrice de Thèse : Professeur Associé Walaya Wiwatsorn, Ph.D.

Accepté par la Faculté des Lettres, Université Chulalongkorn Comme faisant
partie de la Maîtrise, Conformément au Règlement du Diplôme de Maîtrise :

_____ Doyen de la Faculté des Lettres
(Professeur Assistant M.R. Kalaya Tingsabadh, Ph.D.)

Le Jury

_____ Président
(Professeur Assistant Paniti Hoonsawaeng, Ph.D.)

_____ Membre
(Mademoiselle Julie Pomponi)

_____ Membre
(Professeur Associé Walaya Wiwatsorn, Ph.D.)

เพื่อผู้ศึกษา วังคังใจหาญ : การศึกษามิติสถานที่ในนวนิยายเรื่อง “เลอ เชียง โฉน” ของ ฌอร์ฌ ซีมอง (ETUDE DE L’ESPACE DANS “LE CHIEN JAUNE” DE GEORGES SIMENON) อาจารย์ที่ปรึกษา : รศ. ดร. วัลยา วิวัฒน์ศรี, 118 หน้า. ISBN 974-346-261-9

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาเชิงภาษาศาสตร์และเชิงวรรณคดีเกี่ยวกับการนำเสนอสถานที่ ภาพของสถานที่ และหน้าที่ของสถานที่ต่อตัวละครและโครงเรื่องในนวนิยายเรื่องหนึ่งของ ฌอร์ฌ ซีมอง คือเรื่อง “เลอ เชียง โฉน” หรือ “หมาเหลือง”

ผลการวิจัยพบว่า ซีมองให้ความสนใจในสถานที่มากกว่าโครงเรื่อง มิติสถานที่ถูกนำเสนอผ่านสายตาของผู้เล่าและตัวละครเอกเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากภาพของสถานที่เกิดจากผู้บรรยายโดยการมองเห็นขณะหนึ่งชั่วขณะ ภาพจึงมีลักษณะของภาพวาดแบบอิมเพรสชันนิสและแบบคิวบิสของปอล เซซาน ในขณะที่ภาพของสถานที่ที่ผู้บรรยายแสดงกริยาเคลื่อนไหวจะเหมือนภาพจากเทคนิคการถ่ายภาพยนตร์

ในส่วนที่เกี่ยวกับสถานที่ ซีมองใช้พื้นที่ริมทะเลเพื่อสร้างเมือง เมืองในนวนิยายเรื่องนี้จึงมีลักษณะเป็นเกาะ คือ มีชายฝั่งทุกด้านติดทะเล สถานที่บางแห่งมีอยู่จริงในแผนที่ของประเทศฝรั่งเศส เช่น เลส์ ชาบ บลองค์และเมืองกงการ์โนในแคว้นเบรอตตาญ บางแห่งเป็นสถานที่ที่ถูกเขียนขึ้นตามความเหมาะสม เช่น โรงแรมที่มีร้านกาแฟ บ้านร้าง ห้องซังและบ้านของตัวละคร เป็นต้น

สถานที่ที่มีอิทธิพลต่อตัวละครและโครงเรื่อง ในด้านตัวละคร ซีมองเสนอภาพและจิตใจของอาชญากรทางสี่หน้าทำทาง การแต่งตัวและลักษณะของที่อยู่อาศัย ส่วนในด้านโครงเรื่อง สถานที่กำหนดพฤติกรรมของนักสืบ อาชญากร และเหยื่อผู้กลับมาแก้แค้นอาชญากร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา ภาษาตะวันตก
สาขาวิชา ภาษาฝรั่งเศส
ปีการศึกษา 2543

ลายมือชื่อนิติศ.....
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม.....

4180159522 : MAJOR FRENCH

KEY WORD : ESPACE / CHIEN JAUNE / SIMENON

PENLAK WONGCHONGCHAIHARN : ETUDE DE
L'ESPACE DANS "LE CHIEN JAUNE" DE GEORGES
SIMENON. DIRECTRICE DE THESE : PROFESSEUR
ASSOCIE WALAYA WIWATSORN, PH. D., 118 PP. ISBN
974-346-261-9

Cette recherche est consacrée à étudier linguistiquement et littérairement la représentativité de l'espace, l'espace romanesque lui-même et sa fonction sur le personnage et sur l'intrigue dans un roman intitulé Le Chien Jaune de Georges Simenon.

Nous remarquons que Simenon s'intéresse à l'espace plutôt qu'à l'intrigue. Les milieux se montrent par le narrateur "on" et le personnage "il" qui les observent. Formées par le regard-descripteur, les images spatiales se présentent comme des peintures impressionnistes et cubistes de Paul Cézanne tandis que le travailleur-descripteur crée l'espace d'une manière cinématographique.

En ce qui concerne l'espace proprement dit, Simenon crée la ville au bord de la mer. Elle ressemble à une île dont toutes les côtes donnent sur la mer. Certains milieux sont reconstitués par l'effet de réel de la carte de France comme par exemple les Sables Blancs et Concarneau en Bretagne. Les autres sont artificiellement bâtis comme par exemple le café qui fait partie de l'hôtel, la maison inhabitée, la prison et les maisons des personnages, etc.

L'espace a de l'influence sur le personnage et sur l'intrigue. Pour le personnage coupable, Simenon présente sa culpabilité dans ses traits physiques et psychiques voire dans son habitat intérieur. A l'égard de l'intrigue, l'espace détermine le comportement du détective, du criminel et de la victime qui est de retour pour s'en venger.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Département des Langues Occidentales
Section de Français
Année Académique 2000

Etudiante.....
Directrice de Thèse.....
Co-Directeur.....

DEDICACE

Je voudrais exprimer mes remerciements les plus sincères et ma gratitude la plus profonde à ma directrice de thèse, Madame le professeur associé Dr. Walaya Wiwatsorn, dont les conseils éclairés et la sympathie m'a permis d'achever ce mémoire.

Mes remerciements vont également à Mademoiselle Julie Pomponi qui a bien voulu consacrer son temps à lire et à corriger ma rédaction et aux professeurs de la Section de Français qui m'ont enseignée.

Finalement, ma gratitude la plus sincère s'adresse aussi à mes parents pour leur support financier et leurs encouragements.

Penlak Wongchongchaiharn

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

TABLE DES MATIERES

RESUME (THAI).....	iv
RESUME (FRANCAIS).....	v
DEDICACE.....	vi
TABLE DES MATIERES.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : La présentativité de l'espace.....	4
1. Les présentateurs.....	5
1.1. "On".....	5
1.2. "Il".....	8
2. Le mode configuratif.....	11
2.1. Le porte-regard.....	14
2.2. Le porte-parole.....	17
2.3. Le porte-action.....	19
3. Les perspectives spatiales.....	21
4. La technique picturale.....	28
4.1. La peinture.....	28
4.2. La cinématographie.....	33
CHAPITRE II : L'espace fictif.....	42
1. L'espace ouvert.....	44
2. L'espace fermé.....	63
3. L'espace transparent.....	70
4. L'espace rapporté.....	74
CHAPITRE III : La fonction de l'espace.....	78
1. L'espace et le personnage.....	79
2. L'espace et l'intrigue.....	89
2.1. L'intrigue de l'enquête.....	90
2.2. L'intrigue du crime.....	101

2.3. L'intrigue de la vengeance.....	107
CONCLUSION.....	113
BIBLIOGRAPHIE.....	116
BIOGRAPHIE.....	118



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Introduction

Né au XIX^e siècle avec le développement démesuré des villes, qui engendre la misère et banalise le crime, le roman policier évolue, tout au long du XX^e siècle, du roman problème au roman noir en passant par le roman d'atmosphère, pour aboutir à l'explosion du nouveau roman noir, dit "néo-polar", dans les années 1970. Georges Simenon (né en 1903) inaugure le roman policier moderne en rompant avec le roman à énigme ou le roman-mystère. La logique du raisonnement s'efface devant la primauté donnée à l'atmosphère (décors de grisaille, de rues souillées par la pluie) et à l'analyse de la crise psychologique qui conduit les personnages au drame (folie, désespoir, suicide, crime).

Après avoir écrit à partir de 1918, sous divers pseudonymes dont celui de Sim, quelque 300 romans, cet "artisan du roman" comme il se nomme lui-même, publie en 1931 le Chien Jaune. C'est une des cent deux aventures du célèbre commissaire Maigret. Inspecteur bourru, à l'éternelle pipe, sorte de confesseur d'âme, sensible à l'humain plus qu'au crime, Jules Maigret sera immortalisé à l'écran par Pierre Renoir, Jean Gabin et bien d'autres.

Dans ce mémoire, nous orienterons notre étude sur la notion d'espace dans le Chien Jaune. Nous nous intéresserons plus particulièrement à l'espace parce que nous avons l'impression que ce roman est un roman de l'espace. Dans l'espace romanesque, le lecteur peut parcourir la description des milieux et contempler l'image de tels ou tels endroits sans se déplacer. Grâce à notre imagination, nous pouvons ainsi voyager dans l'espace romanesque.

Dans le Chien Jaune, ce qui est distingué n'est pas l'intrigue comme d'autres romans policiers en général, mais c'est l'espace qui est considéré comme

le motif important pour le déroulement du récit. L'espace influencera les actions du personnage coupable et orientera le détective pendant son enquête.

Pour étudier "l'espace" dans le Chien Jaune, nous baserons notre analyse sur les thèmes tirés du chapitre "l'espace romanesque" de Jean-Pierre Goldenstein. Ce dernier a défini l'espace romanesque par le biais de questions Où? Comment? Pourquoi? En ce qui concerne le "où"? il s'agit d' "une géographie du roman", pour "le comment" c'est "la représentation de l'espace romanesque". Et "le pourquoi" précise "la fonction de l'espace romanesque".

Nous suivrons la même structure en 3 chapitres pour le plan de notre mémoire.

Dans le chapitre I, nous traiterons de la présentativité de l'espace ou le "comment" chez J.P. Goldenstein. Nous étudierons l'approche linguistique sur les présentateurs, le mode configuratif, les perspectives spatiales et la technique picturale en utilisant les théories de Gérard Genette dans Figures I, II et III, celles de Philippe Hamon dans Introduction à l'analyse du descriptif, d'Yvons Taillandier dans P. Cézanne et celles de Jean Claude Fozza et d'autres dans Petite Fabrique de l'Image.

Dans le chapitre II, nous nous intéresserons à l'espace proprement dit, c'est-à-dire l'espace fictif ou la géographie du roman qui constitue l'espace ouvert, l'espace fermé, l'espace transparent ¹ et l'espace rapporté fondés sur la pensée de J.-P. Goldenstein.

¹ Jean-Pierre Goldenstein, Pour lire le roman 3^e éd., (Belgique : A. de Boeck Duculot, 1985), p. 94. Ce type de description de l'espace romanesque requiert un personnage susceptible de voir quelque chose, l'existence de ce que Ph. Hamon appelle un "milieu transparent" (porte ouverte, fenêtre, vitrine, vitre, etc.) et l'arrêt momentané du déroulement narratif comme du "regardant".

Le chapitre III de ce mémoire répondra au “Pourquoi” de J.-P. Goldenstein. Nous diviserons la fonction de l’espace romanesque en deux parties, la fonction de l’espace sur le personnage et celle sur l’intrigue en empruntant les théories de Gérard Genette et de Philippe Hamon.

Le présent mémoire se voudrait donc être une tentative de réexplication d’un roman policier par l’espace avec sa nature et sa fonction en tant que technique romanesque.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHAPITRE I

La présentativité de l'espace

Avant d'étudier la thématique spatiale qui concerne des milieux vraisemblablement réels, il faut savoir ce que signifie le mode configuratif. Il nous semble qu'il existe au moins deux théoriciens qui ont traité cette question. Philippe Hamon, dans Introduction à l'analyse du descriptif, a proposé, à propos du système configuratif de la description, trois types de descripteurs qui portent successivement le regard, la parole et le faire.¹ Gérard Genette a élaboré une typologie des figures selon la perspective et la technique narratives nommées "mode et voix" représentés par un focalisateur et un narrateur.²

D'après Genette, l'opposition entre description et narration ou entre représentations d'objets ou de personnages d'une part, et celles d'actions et d'événements d'autre part, est faible. C'est ainsi que Genette en a conclu dans son article intitulé "Frontière du récit"

(...) du point de vue des modes de représentation, raconter un événement et décrire un objet sont deux opérations semblables, qui mettent en jeu les mêmes ressources du langage. (...) : le langage narratif se distinguerait par une sorte de coïncidence temporelle avec son objet, dont le langage descriptif serait au contraire irrémédiablement privé. Mais cette opposition perd beaucoup de sa

¹ Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif (Paris : Hachette, 1981), pp. 180-223.

² Gérard Genette, Figures III (Paris ; Seuil, 1972), pp. 203-204.

force dans la littérature écrite, où rien n'empêche le lecteur de revenir en arrière et de considérer le texte dans sa simultanéité spatiale, (...) ³

Du fait que la succession temporelle de la narration est abolie à force de réflexion textuelle et que le langage narratif est enchâssé dans celui du descriptif, le système configuratif de la description d'une part et la typologie des figures de la narration d'autre part sont au service de la présentativité de l'espace. Fondée sur ces deux théories, la présentativité spatiale, dont nous traiterons, fera appel d'abord à des présentateurs (descripteurs) ; puis il sera question du mode configuratif et enfin des perspectives spatiales.

1. Les présentateurs

La présentation des figures fait partie de la description et de la narration énoncées soit par le descripteur, soit par le narrateur. Par rapport aux moyens représentatifs dont ils disposent, ces personnes sont appelées tantôt focalisateur ou regard descripteur pour leur regard porté, tantôt narrateur ou bavard descripteur pour les paroles énoncées, tantôt encore acteur ou travailleur descripteur pour les actions accomplies. Avec ces modes utilisés en alternance, les présentateurs romanesques font défiler linéairement mais en simultané les remarques sur l'espace qui justifient dans des situations énonciatives le rôle et le geste de l'énonciateur. Un énonciateur est textuellement substitué par un embrayeur grammatical comme par exemple un nom propre, un nom de métier, un prénom et surtout un pronom personnel comme "on" ou "il" par exemple.

1.1. "On"

Dans Le Chien Jaune, le pronom caractéristique est le pronom indéfini "on". "On" est considéré comme un narrateur qui s'attache à se focaliser des

³ Gérard Genette, Figures II (Paris : Seuil, 1969), p. 60.

circonstances et à les narrer d'une façon extra-hétérodiégétique, c'est-à-dire que "le narrateur n'est inclus dans aucune histoire (...) quand il narre l'histoire d'autres personnes"⁴. Un très bon exemple apparaît à l'incipit :

VENDREDI 7 novembre. Concarneau est désert. L'horloge lumineuse de la vieille ville, qu'on aperçoit au dessus des remparts, marque onze heures moins cinq. (...) Même de loin, on sent qu'il (un homme au chapeau melon) est tout guilleret.(...) Est-ce que le douanier n'a pas perçu un bruit étranger à la tempête? Il n'en est pas sûr. (...) A cinq mètres du groupe, les policiers interrogent le douanier, qui est le seul témoin de l'événement (...) ⁵

Ces informations introductives, qui passent par la perception visuelle de l'horloge et sonore d'un bruit étranger à la tempête, proviennent d'un focalisateur. Celui-ci s'attache non seulement à la ville mais aussi à des personnages dont il parle et un événement dont il est question plus tard. Malgré la distance qui sépare focalisateur et focalisé comme par exemple l'homme au chapeau melon, les perceptions visuelles et sonores persistent. Cependant, faute de détails physiques sur ce percevant, nous ne faisons que remarquer son existence, ce qui fait qu'Hubert Juin appelle ce genre de personnage un "héros blanc".⁶ Sa présence textuelle apparaît toutefois quand on rapporte que les policiers interrogent le douanier "qui est le seul témoin de l'événement." Cette phrase clé indique que malgré son manque d'existence dans l'incipit, le douanier reste le seul personnage et témoin du crime. "On" est en effet focalisateur-narrateur ; il ne fait partie ni de

⁴ Dominique Maingueneau, Eléments de linguistique pour le texte littéraire (Paris : Bordas, 1986), p. 27.

⁵ Georges Simenon, Le Chien Jaune (Paris : Presses Pocket, 1976), pp. 11-15.

⁶ Hubert Juin, "un roman ininterrompu" Dans Simenon, Francis Lacassin et Gilbert Sigaux éd. (Paris : Plon, 1973), p.79.

la scène qu'il perçoit ni de l'événement qu'il narre. Il est alors extradiégétique. Comme il ne narre jamais sa propre histoire et qu'il s'intéresse à celle d'autres personnes tout au long du récit, cet "on" est aussi considéré comme hétérodiégétique.

Cet "on" absent est la forme que prend le narrateur, "à la première personne" au niveau narratif du texte. Cependant, ce narrateur "à la première personne" est considéré non seulement comme un individu, "je", mais également comme un collectif, "je" + "tu". "Tu", dont nous supposons l'existence, est peut-être un narrateur vraiment absent du texte auquel nous, lecteurs hors du texte, ne participons non plus mais duquel nous concevons à la simultanéité narrative des figures scénographiques. Puisque cet "on" ne figure pas et qu'il est absent des événements narrés, il est à un niveau supérieur qui tient tantôt du rétrospectif en rapport avec le passé et tantôt du simultané. Il est une sorte de créateur de cet univers romanesque. Le "je" dont nous avons parlé est supposé représenter l'auteur du roman, Simenon. En résumé, "on" n'est présent dans le récit que sous la forme d'un acte d'énonciation ce que traduit l'écriture. Ce narrateur est textuellement extra-hétérodiégétique donc hors du texte, il est tantôt écrivain ou Simenon lui-même. Il crée alors des éléments narrés et tantôt aussi des lecteurs virtuels qui établissent à travers l'écriture des figures par rapport à leur interprétation. Ainsi, dans "Lire Simenon", Gilbert Sigaux a constaté à leur sujet que :

(...) leur créateur (...) est d'abord leur témoin et, encore une fois, leur peintre. Celui-ci ne juge pas, il contraint le lecteur à regarder, à la limite : à se regarder. Simenon décrit et montre, éclaire et s'efface. Il n'est intervenu que comme un poseur de questions. Mais, contrairement à ce que croyaient

naguère encore des lecteurs distraits, il ne demande pas : qui a tué ? mais : où allons nous? (...) ⁷

Cette constatation est d'autant plus vraie que le pronom "on" dans Le Chien Jaune apparaît dès l'incipit ⁸ comme témoin de l'événement, c'est-à-dire le meurtre de Monsieur Mostaguen devant la maison vide. Avant l'événement, cet "on" "aperçoit, voit parfois et devine" l'espace à la manière d'un peintre impressionniste par rapport à l'ombre et à la lumière. Et après l'événement, il prend en charge de peindre la maison vide. Dans cet incipit, Simenon intervient en posant des questions et montre aussi la subjectivité de ses impressions spatiales lorsqu'il les met en relation avec les personnages.

Dans l'atmosphère de drame, ce chien a quelque chose d'inquiétant. Peut-être sa couleur, d'un jaune sale? (...) ⁹

Le chien jaune qui intrigue au milieu des événements est un personnage important du roman. "On" met en jeu la couleur jaune sale du chien puisque lorsque ce chien apparaît, une intrigue est évoquée et c'est lui qui est le point de départ de l'enquête de Maigret. L'atmosphère que nous ressentons dans Le Chien Jaune renvoie à l'état psychique des personnages. Simenon n'est pas seulement un psychanalyste avec des personnes fictives mais aussi un peintre d'atmosphères.

1.2. "Il"

Le pronom "il" constitue une autre sorte de présentateurs des figures romanesques que "on". "Il" renvoie à des personnages, surtout Maigret. Ce

⁷ Gilbert Sigaux, "Lire Simenon" dans Simenon, Francis Lacassin et Gilbert Sigaux éd. (Paris : Plon, 1973), p 13.

⁸ Georges Simenon, Le Chien Jaune, pp. 11-16.

⁹ Ibid., p. 15.

dernier, le héros du roman, enquête et nous pouvons concevoir à partir de là l'univers romanesque caractéristique de Simenon. Sans autonomie, "il" est le focalisé et le narré du narrateur qui nous retransmet son point de vue, sa parole et ses actions. Ce "il" peut porter un nom dans notre étude, c'est Maigret. Pour découvrir le coupable, Maigret se charge d'en étudier le milieu et le passé. Il doit se déplacer chez le docteur Michoux, chez Jean Servières, chez M. Le Pommeret, chez Léon, et chez Emma, chacun pouvant être suspecté.

- Maigret s'avança tranquillement, poussa la barrière donnant accès à la villa du docteur Michoux. (...) Dans les allées, on voyait (la description de la villa du dehors au dedans) (p. 39)
- Il (Maigret) atteignit enfin la voiture abandonnée au bord de la route (...) "La maison de M. Servières?..." (la description de la salle à manger de sa maison bourgeoise) (p. 48)
- Maigret arriva dans l'appartement de Le Pommeret (...) (la description de l'appartement) (p. 71)
- Maigret franchit un passage dont la porte avait disparue, pénétra dans une pièce (...) (la description de l'ancien poste de veille du Cabélou où habite Léon) (pp. 86-88)
- Maigret, lui, avait pénétré dans la chambre d'Emma, une mansarde plutôt (...) (la description de la chambre) (pp. 142-147)

Rien n'empêche ce personnage central de pénétrer dans un endroit et en le suivant lui et son point de vue, nous pouvons concevoir des images spatiales. Ayant autant le souci de la réaction des suspects que de l'atmosphère dans leur milieu, Maigret résume son procédé d'enquête :

(...) Autrement dit, j'ai pris l'enquête à l'envers, ce qui ne m'empêchera peut-être pas de prendre la prochaine à l'endroit... Question d'atmosphère... Question de têtes...¹⁰

Cependant ce n'est pas lui qui présente des énoncés descriptifs sur ces images spatiales. Sous la forme du "il", Maigret n'est pas le sujet parlant, il est cependant perçu comme tel au niveau supérieur par le narrateur-focalisateur. "Il" est nommé selon Henry James "le réflecteur"¹¹ étant à la fois percevant et perçu. Dans son rôle de percevant ou voyant, Maigret efface l'opacité qui gêne la perception en pénétrant dans la vie ou l'épaisseur et le milieu des personnages. De ce fait Hubert Juin a dit :

(...) Maigret, c'est une sorte de fenêtre, ou de lucarne voire même un appareil que l'on nomme *un voyant*, qui troue l'épaisseur et l'opacité de la porte par la transparence duquel nous contemplons (...)¹²

Etant perçu aussi par le narrateur, "il" est une sorte de focalisé parce qu'il reste quand même un personnage. Maigret est focalisé dans la vision interne du narrateur. Toutes ses manières et sa vision des choses sont alors présentées au niveau du langage. Le héros majeur, quand il s'agit de la présentation des milieux dans Le Chien Jaune, reste véritablement "on", le narrateur-focalisateur. Hubert Juin ajoute dans son essai :

Il reste que Maigret et son cycle ne suffit pas à délimiter un lieu romanesque. D'ailleurs, à mieux voir, Maigret n'est pas même, finalement,

¹⁰ Georges Simenon, Le Chien Jaune, pp. 142-143.

¹¹ Tzvetan Todorov, Qu'est-ce que le Structuralisme? (Paris : Seuil, 1968), pp. 58-59.

¹² Hubert Juin, "Un roman ininterrompu" dans Simenon, p. 80.

un héros. Ce qui fait que nous n'en saisissons pas l'épaisseur, c'est qu'il n'est qu'un œil. S'il est un héros, c'est un héros blanc (...) ¹³

Dans cette étude sur la représentativité spatiale, nous traiterons successivement des trois modes représentatifs que constituent le regard, la parole et les actions, ce que Philippe Hamon appelle le système configuratif, ce que Gérard Genette appelle "mode et voix" et ce que nous appelons le mode configuratif.

2. Le mode configuratif

Les figures de l'espace dans Le Chien Jaune, au cours du récit qui "est la présentation de l'histoire" ¹⁴ sont présentées avec des moyens classiques. Il s'agit des verbes d'action tels que percevoir, voir, deviner, quitter, arriver, ou pénétrer, etc. des locutions verbales comme "jeter un coup d'œil" ou "prendre un chemin" qui définissent le regard ou le faire (déplacement) et du dialogue des personnages qui désigne la parole.

D'après Genette, il faut poser après la question : "Qui voit?" ou "Qui perçoit?" ¹⁵ le problème du mode : comment percevoir ou comment focaliser? Il utilise le terme de "focalisations" au lieu de "point de vue", "vision" ou "aspect" ¹⁶ Dans telles ou telles descriptions (narration), les focalisations sont à la fois sonores et visuelles. Selon Mieke Bal, "tout objet de la "vue", que ce soient personnages, lieux, événements" ¹⁷, est présenté à partir du narrateur d'une part et du personnage d'autre part. Il interprète ainsi la typologie de Genette :

¹³ Ibid., p. 79.

¹⁴ Mieke Bal, Narratologie, (H & S Publiher / Utrecht, 1984), p. 28.

¹⁵ Gérard Genette, Nouveau discours du récit, (Paris : Seuil, 1983), p. 43.

¹⁶ Gérard Genette, Figures III, p. 206.

¹⁷ Mieke Bal, Narratologie, p. 36.

(...) “l’histoire est racontée en focalisation interne” signifie que les personnages, les lieux, les événements sont présentés à partir de tel personnage. Celui-ci est le sujet de la présentation. Si l’histoire est “racontée en focalisation externe”, elle est racontée à partir du narrateur, et celui-ci a un point de vue, dans le sens primitif, pictural, sur les personnages, les lieux, les événements. Il n’est alors aucunement privilégié et il ne voit que ce que verrait un spectateur hypothétique.¹⁸

Si nous considérons l’histoire du Chien Jaune au niveau global du texte, la présentation picturale et spatiale est faite en focalisation externe par le narrateur, ou un spectateur hypothétique qui, comme le “je + tu” dont nous avons parlé,¹⁹ attribue les figures scénographiques aux instances narratives. Et une des remarques possibles sur la narration, voire de la description, du narrateur est inévitablement l’emploi du temps imparfait de l’indicatif pour des verbes déclaratifs. Alors que le temps passé simple de l’indicatif désigne un temps fictif, celui-là évoque le moment où se manifeste le personnage.

Il (Maigret) fixa Michoux, qui avait une tête plus oblique que jamais, haussa les épaules, sortit par l’autre porte, celle de l’hôtel. La plupart des magasins avaient leurs volets clos. Les gens, endimanchés, marchaient vite.

Au-delà du bassin, où des bateaux tiraient sur leur ancre, Maigret trouva l’entrée de la rivière Saint-Jacques, tout au bout de la ville, là où les maisons se raréfient pour faire place à des chantiers navals. On voyait des bateaux inachevés sur le quai. De vieilles barques pourrissaient dans la vase (...)

¹⁸ Ibid., pp.36-37.

¹⁹ Voir, p.7.

Il fallait faire un détour pour y (à l'endroit où un pont de pierre enjambe la rivière) arriver, car les quais étaient barrés par des travaux. Maigret se rendit compte, aux regards qu'on lui lança, (...).²⁰

Dans cette instance narrative, il y a trois sujets : “il” ou Maigret qui “fixa Michoux”, “on” qui “voyait des bateaux inachevés” voire tout objet dans cette scène et “on” qui “lança” des regards à Maigret. A partir de ces verbes d'action qui font appel à la vue, nous pouvons faire un classement à deux niveaux ; les verbes au temps imparfait sont au premier degré, au niveau narratif comme c'est le cas pour le deuxième “on” qui “voyait” la scène, alors que les verbes au temps passé simple se trouvent au deuxième degré, au niveau fictif où se manifestent “il” et le troisième “on” qui sont considérés comme personnages perçus par le narrateur au premier degré. En “fixant Michoux” et en “trouvant l'entrée de la rivière”, Maigret est perçu au premier degré et il ne perçoit Michoux et l'endroit de ses propres yeux qu'au deuxième degré. Alors au deuxième degré, la focalisation du narrateur se change d'externe en interne. C'est ainsi que nous pouvons définir le “on” narrateur comme un focalisateur-narrateur et les personnages comme des focalisateurs-focalisés.

Pour une description, il y a un certain sujet qui focalise et des objets focalisés : l'objet focalisé, “c'est-à-dire choisi, considéré et présenté – par un focalisateur anonyme ou par un personnage”²¹ l'est d'une façon plus ou moins commode et clairement illustrée.

VENDREDI 7 novembre. Concarneau est désert. L'horloge lumineuse de la vieille ville, qu'on aperçoit au dessus des remparts, marque onze heures moins cinq.

²⁰ Georges Simenon, Le Chien Jaune, pp. 47-48.

²¹ Mieke Bal, Narratologie, p. 38.

C'est le plein de la marée et une tempête de sud-ouest fait s'entrechoquer les barques dans le port. Le vent s'engouffre dans les rues, où l'on voit parfois des bouts de papier filer à toute allure au ras du sol.

Quai de l'Aiguillon, il n'y a pas une lumière. Tout est fermé. Tout le monde dort. Seules les trois fenêtres de l'hôtel de l'Amiral, à l'angle de la place et du quai, sont encore éclairées.

Elles n'ont pas de volets mais, à travers les vitraux verdâtres, c'est à peine si on devine des silhouettes. Et ces gens attardés au café, le douanier de garde les envie, blotti dans sa guérite, à moins de cent mètres.

En face de lui, dans le bassin, un caboteur qui, l'après-midi, est venu se mettre à l'abri. Personne sur le pont. Les poulies grincent et un foc mal cargué claque au vent. Puis il y a le vacarme continu de ressac, un dé clic à l'horloge, qui va sonner onze heures.²²

2.1. Le porte-regard

Le premier mode de configuration le plus commode et le plus abondamment utilisé par Simenon est celui qui fait appel à la vue ce qui correspond au porte-regard d'Hamon.²³ Dans la plupart des descriptions simenoniennes, surtout dans Le Chien Jaune, la vue des choses qu'ont le focalisateur-narrateur et Maigret organise objectivement et subjectivement l'encadrement spatial où alternent figures de personnages percevants et perçus. Dans cet incipit, nous remarquons une hiérarchie, un entrelacement de milieux restreints dans d'autres plus vastes. Ces éléments sont "choisis, considérés et présentés" par le focalisateur-narrateur qui "perçoit l'horloge (...), voit parfois des bouts de papier filer à toute allure au ras du sol (...) et devine à peine des

²² Georges Simenon, Le Chien Jaune. pp. 11-12.

²³ Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, p. 186. Un personnage assumera, par ses regards, (...) le paradigme des objets à décrire deviendra spectacle, vue, scène, tableau (...)

silhouettes (...) situées dans le café. Grâce à la luminosité de l'horloge, "on" peut apercevoir l'heure. Par cette prise du regard, Simenon justifie d'abord le temps fictif. En ce qui concerne l'espace, c'est cet "on" qui voit et choisit des espaces dans Concarneau du milieu le plus vaste jusqu'à la guérite du douanier, le milieu le moins vaste situé à moins de cent mètres du café de l'hôtel. Avec le verbe "deviner", nous pouvons remarquer une dégradation visuelle chez le narrateur qui se trouve à l'extérieur de l'hôtel. A travers les vitraux verdâtres de l'hôtel de l'Amiral, le narrateur-focalisateur déforme son objectivité en la transformant en subjectivité parce que le "deviner" désigne d'une part la vue réaliste et d'autre part l'illusoire de l'imagination. Après le mode visuel, Simenon utilise alors un autre sens : l'ouïe. "Le grincement des poulies, le claquement au vent du foc mal cargué, voire le vacarme continu du ressac, un déclic et la sonnerie de l'horloge" désignent des bruits différents ²⁴ entendus par ce narrateur. Cette description, malgré la longueur, ne dure que cinq minutes. Simenon présente le paysage nocturne qui reste audio-visuellement perceptif. Le ralentissement du temps narratif au moment de la prise du regard est justifié. La contemplation du paysage ne dure pas longtemps à cause d'une part de la limite de vision du focalisateur et d'autre part de la nuit et de la distance entre la position du corps du focalisateur et du milieu focalisé.

Voici un autre exemple de l'emploi de "on" qui nous permet de savoir où il se situe :

²⁴ Selon Le dictionnaire Le Petit Robert, (1992) : Le grincement est un bruit aigre ou strident. Le claquement un bruit sec et sonore. Le vacarme continu fait un bruit assourdissant et répété. Le ressac est le bruit violent des vagues frappant un obstacle. Un déclic, un bruit sec que fait un mécanisme. Et une sonnerie est produite par une horloge.

La porte de l'hôtel de l'Amiral s'ouvre. Un homme paraît (...) Même de loin, on sent qu'il est tout guilleret.²⁵

A partir du mot "même de loin, on sent (...)", nous pouvons savoir la position du corps du focalisateur. C'est-à-dire que le "on" se trouve loin de l'objet focalisé, "un homme (qui) paraît" ou "il (qui) est tout guilleret."

En ce qui concerne les descriptions de Simenon, la vue saisie par le narrateur alterne avec celle de Maigret. Lorsque le narrateur est extradiégétique, il faut qu'il suive le personnage central pour pénétrer un milieu fermé, comme par exemple, la villa du docteur Michoux.

(...) Dans les allées, on voyait les traces profondes laissées par les pattes du chien jaune. Il y avait d'autres empreintes : celles de pieds énormes chaussés de souliers à clous. Du quarante-six pour le moins!

Le bouton tourna. La porte s'ouvrit comme par enchantement et l'on put enlever sur le tapis les mêmes traces boueuses : celles du chien et des fameux souliers.

La villa d'une architecture compliquée, était meublée d'une façon prétentieuse. Ce n'était partout que recoins, avec des divans, des bibliothèques basses, des lits clos bretons transformés en vitrines, des petites tables turques ou chinoises. Beaucoup de tapis, de tentures!

La volonté manifeste de réaliser, avec de vieilles choses, un ensemble rustico-moderne (...)

Et Maigret ouvrait les portes, jetait un coup d'œil dans les chambres. Certaines n'étaient pas meublées. Le plâtre des murs était à peine sec.

Il finit par pousser une porte du pied et il eût un murmure de satisfaction en apercevant la cuisine (...) (description de la cuisine)²⁶

²⁵ Georges Simenon, Le Chien Jaune, p. 12.

²⁶ Ibid., pp. 39-40.

Dans cette description de la villa du docteur Michoux, le narrateur focalisateur “on” “voyait les traces” et “put relever sur le tapis les mêmes traces boueuses”. Il remarque une “façon prétentieuse dans l’architecture de la villa” et il la commente. Maigret “jetait un coup d’œil dans les chambres” et avait “satisfaction en apercevant la cuisine”. Cette transfocalisation ou cette alternance de vision apporte naturel et vraisemblance à la description. A partir de l’œil du narrateur et de Maigret, nous concevons au fur et à mesure le tableau dans lequel importent la physionomie de la villa et le visage de Maigret jetant un coup d’œil, satisfait en percevant la cuisine. Le focalisateur-narrateur porte un regard interne sur Maigret quand celui-ci focalise à son tour la cuisine. Etant extradiégétique, le narrateur laisse Maigret scruter le milieu en ouvrant les portes et en poussant la dernière, celle de la cuisine. Mais à travers l’œil de Maigret, le narrateur décrit, et nous, les lecteurs, nous nous figurons la villa de Michoux. Même si la description est linéaire, nous pouvons la contempler comme un tableau qu’aurait découvert Maigret. Maigret est pour cette description comme pour les autres une sorte de “troueur spatial” qui ouvre une porte et qui nous permet de contempler le “tableau”.

Dans la description de Simenon, deux autres modes configuratifs sont présents mais subordonnés pour décrire l’espace. Le porte-parole et le porte-action s’incarnent dans un bavard descripteur et un travailleur descripteur d’après Hamon. Ces descripteurs sont des personnages intradiégétiques comme Maigret et d’autres personnages, notamment le sergent de ville qui l’accompagne au poste de veille du Cabélou. L’emploi de deux modes est seulement le fait de personnages intradiégétiques.

2.2. Le porte-parole

Dans la scène où Maigret suit un sergent de ville là où habite le fou dont Simenon révélera plus tard le nom, Léon, Maigret, acteur peu informé, interroge le sergent de ville : “Où sommes-nous?” et le sergent, acteur plus informé, lui répond

en commentant son itinéraire de ce matin-là où son collègue et lui sont venus arrêter un colosse qu'on croit être le coupable.

<< Où sommes-nous?

- Nous venons de quitter la ville (...) A partir d'ici, la côte est à peu près déserte (...) Il n'y a que des rochers, des bois de sapins, quelques villas habitées l'été par des gens de Paris (...) C'est ce que nous appelons la pointe du Cabélou.

(...) C'est mon collègue qui s'est souvenu de l'ancien poste du Cabélou. (...) Nous y arrivons. (...) Vous voyez cette construction carrée, en pierre de taille, sur la dernière avancée de roche? Elle date de la même époque que les fortifications de la vieille ville. Venez par ici (...) Faites attention aux ordures (...) Il y a très longtemps un gardien vivait ici, comme qui dirait un veilleur, dont la mission était de signaler les passages de bateaux (...) ²⁷

D'après Hamon, un bavard descripteur au lieu de "voir" un spectacle, le "parlera" et le commentera pour autrui. Le personnage parlera donc sous la forme d'une unité textuelle, l'énoncé descriptif étant ainsi délégué à une énonciation descriptive. Le personnage est ici, essentiellement, porte-parole. ²⁸ Ce dialogue du bavard descripteur, le sergent de ville, concerne non seulement l'interlocuteur mais nous aussi. Ces paroles entraînent successivement la mise en scène des différents composants au moment même où le porte-parole se manifeste : "à partir d'ici (...) la côte à peu près déserte (...) des rochers, des bois de sapins, quelques villas" : c'est la description de la pointe du Cabélou que Simenon veut nous faire avant de nous donner des précisions sur une zone plus petite comme l'ancien poste de veille du Cabélou qui est une construction carrée, en pierre de taille, sur la dernière avancée de rocher (...) jusqu'à l'élément le plus petit de ce décor comme

²⁷ Georges Simenon, Le Chien Jaune, pp. 85-86.

²⁸ Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, p. 197.

les ordures. Les paroles du bavard descripteur deviennent ainsi description du lieu avec ses moindres détails. Les énoncés sont ainsi délégués à l'énonciation qu'a souligné Hamon.

Cependant avant cette description, Leroy pose à Maigret des questions comme : "Où allez-vous?" et "Où allons-nous?"²⁹. Maigret étant à son tour la personne la plus informée, ne lui répond que : "Je ne sais pas.", ou hausse les épaules. Ce mutisme de Maigret crée l'intrigue et attire l'attention de Leroy qui le suit comme le lecteur. Et la description de la villa de Michoux se fait sur le mode de la parole du personnage central, avec vision externe du focalisateur et puis interne de Maigret³⁰. Cette technique de Simenon est signalée par Gilbert Sigaux :

Simenon décrit et montre, éclaire et s'efface. Il n'est intervenu que comme un poseur de questions. Mais, contrairement à ce que croyaient naguère encore des lecteurs distraits, il ne demande pas : qui a tué? mais : où allons nous?³¹

La question "où allons-nous?", au lieu de "qui a tué?", met l'accent plutôt sur l'espace romanesque que sur l'intrigue, et cette interrogation prend un sens majeur dans le roman de Simenon.

2.3. le porte-action

Jusqu'ici, nous avons étudié deux modes configuratifs, le regard descripteur et le bavard descripteur. Il existe encore une autre façon assez riche de décrire chez Simenon et qui se présente sous la forme d'une série d'actions du

²⁹ Georges Simenon, Le Chien Jaune, p. 37.

³⁰ Ibid., pp. 38-41. Voir aussi pp.13-14.

³¹ Gilbert Sigaux, "Lire Simenon" dans Simenon, p. 13.

travailleur descripteur.³² Ses actions très fréquentes désignent le déplacement d'un milieu vers un autre et relie des milieux globaux du texte. Le lecteur peut ainsi avoir une idée générale du plan de la ville de Concarneau.

Maigret traversa le pont-levis, franchit la ligne des remparts, s'engagea dans une rue irrégulière et mal éclairée.

(...) alors que le commissaire avançait, il pénétrait dans une zone de silence de plus en plus équivoque (...)

Un tournant encore et le commissaire découvrit la scène.³³

Cette description comporte une série de déplacements de Maigret pour aller dans la vieille ville où le chien jaune est tiré. Le pont-levis, que traverse Maigret, "relie la vieille ville à la ville neuve."³⁴ C'est la ligne des remparts au dessus desquels se situe l'horloge lumineuse de la vieille ville."³⁵ Ces actions ne sont pas insignifiantes car elles relient un endroit à un autre et encadrent aussi l'espace de la vieille ville.

La dernière phrase de la citation ci-dessus est tout de suite suivie par une énonciation descriptive comme suit :

Un tournant encore et le commissaire découvrit la scène : la ruelle étroite ; avec des gens à toutes les fenêtres, des chambres éclairées au pétrole ; des lits entrevus ; un groupe barrant le passage ; et au-delà de ce groupe, un grand vide d'où montait un râle.³⁶

³² Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, p. 202.

³³ Georges Simenon, Le Chien Jaune, p. 61.

³⁴ Ibid., p. 99.

³⁵ Ibid., p. 11.

³⁶ Ibid., p. 61.

Ainsi à la suite des actions du travailleur descripteur, le mode visuel du narrateur qui focalise de manière interne Maigret est utilisé.

De tous ces modes : du regard, de la parole et des actions, aucun n'est vraiment le seul mode utilisé par Simenon pour décrire un endroit. Alternant à la vision, la parole du personnage en dialogue ou monologue intérieur dans l'invisibilité descriptive, il décrit l'espace, et les actions peuvent à leur tour jouer leur rôle. Cependant, dans la description de Simenon, le mode le plus fréquemment utilisé n'est autre que le regard. Ni la parole ni les actions des personnages ne peuvent être utilisées par le narrateur-focalisateur parce qu'il n'est qu'un œil qui se charge de voir. Avec ce phénomène, nous pouvons dire que les trois modes utilisés par Simenon, malgré leur autonomie instantanée, ne sont pas dissociables pour la description globale du texte parce qu'à force de regarder, de parler, et d'agir au travers de personnes fictives, nous pouvons concevoir la physionomie spatiale du Chien Jaune.

3. Les perspectives spatiales

Du fait que la majorité du système configuratif dans ce roman n'échappe pas à la perception visuelle, la plupart des descriptions se font dans des perspectives du regard que nous pouvons dénommer comme des perspectives spatiales.

Selon Le Petit Robert, la perspective signifie concrètement "l'art de représenter les objets sur une surface plane, de telle sorte que leur représentation coïncide avec la perception visuelle qu'on peut en avoir, compte tenu de leur position dans l'espace par rapport à l'œil de l'observateur et esthétiquement

l'aspect que présente un ensemble architectural, un paysage vu d'une certaine distance.”³⁷

En ce qui concerne la citation ci-dessus, nous remarquons que la perspective comporte des éléments essentiels comme les objets représentés et leur position dans l'espace d'une part et d'autre part l'œil de l'observateur et de sa position dont nous devons tenir compte aussi afin d'apercevoir l'ensemble du paysage. De toute façon, nous sentons une certaine distance entre les objets représentés et l'observateur.

Plus précisément, ces perspectives sont désignées par la liste cardinale “(devant, derrière, à gauche, à droite, à l'orient, à l'occident).”³⁸ et par “les déictiques spatiaux (qui) s'interprètent grâce à une prise en compte de la position du corps de l'énonciateur et de ses gestes. Il ne s'agit pas de l'unique moyen dont dispose la langue pour opérer une localisation ; à côté de ce repérage relatif à l'énonciateur, on trouve également un repérage absolu (à Lyon, en France...), (...), ainsi qu'un repérage cotextuel qui s'appuie sur un élément du contexte linguistique (près de Lyon, par exemple, prend pour repère de localisation Lyon). (...).”³⁹

La liste cardinale est une partie de la part de l'observateur ou focalisateur tandis que les déictiques spatiaux sont de la part de l'objet focalisé. De plus, l'œil de l'observateur perçoit l'objet dans un cadre comme l'écrit Benveniste cité dans l'Introduction à l'analyse du descriptif d'Hamon :

³⁷ Paul Robert, Le Petit Robert : Les dictionnaires Robert-CANADA, (Montréal, 1992), pp. 1410-1411.

³⁸ Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, p. 195.

³⁹ Dominique Maingueneau, Éléments de linguistique pour le texte littéraire, pp.14-15.

“Montrant les objets, les démonstratifs ordonnent l’espace à partir d’un point central qui est Égo, selon des catégories variables : l’objet est près ou loin de moi, de toi, il est aussi orienté (devant ou derrière moi, en haut ou en bas), visible ou invisible, connu ou inconnu, etc. Le système des coordonnées spatiales se prête ainsi à localiser tout objet dans n’importe quel champ une fois que celui qui l’ordonne s’est lui-même désigné comme centre de repère.”⁴⁰

Selon cette théorie, les perspectives sont regroupées en trois typologies selon Hamon qui a vérifié que “(...) le texte de Chateaubriand (qu’il ne fait que distribuer en trois paragraphes) trois systèmes topographiques : la perspective (le près-le loin) (...) ; la verticalité (haut-bas) (...) ; la latéralité (gauche-droit, orient-occident) (...)”.⁴¹

De la même façon, nous vérifierons l’utilisation de ces trois topographies qui seront d’abord l’horizontalité (devant-derrrière) puis la verticalité (en haut-en bas) et enfin la profondeur (près-loin) à partir du centre qu’est l’œil du présentateur des descriptions. Simenon rédige rarement une description assumée par un présentateur immobile parce que tout au long du roman, un œil suit les déplacements de Maigret qui “se met dans la peau de personnage” en allant chez eux. Maigret et Leroy s’asseyent ainsi sur le toit de l’hôtel de l’Amiral ; le présentateur “on” en se fixant sur un lieu élevé voit les contours de cet hôtel.

(...) il (Leroy) était tapi sur la corniche (de l’hôtel) à côté de Maigret. On ne voyait ni la mer ni la ville. On se trouvait sur le versant du toit opposé au quai, au bord d’une tranchée noire qui n’était autre que la fameuse ruelle par où le vagabond aux grands pieds s’était échappé.

⁴⁰ Philippe Hamon, Introduction à l’analyse du descriptif, p. 193.

⁴¹ Ibid., p. 195.

Tous les plans étaient irréguliers. Il y avait des toits très bas et d'autres à la hauteur des deux hommes. Des fenêtres étaient éclairées, par-ci, par-là. Certaines avaient des stores sur lesquels se jouaient comme des pièces d'ombres chinoises. Dans une chambre, assez loin, une femme lavait un tout jeune bébé dans un bassin émaillé.

(...) il y a en dessous de nous un tuyau de gouttière qui ne demande qu'à dégringoler avec fracas... Les journalistes?

- Il sont en bas (...)

C'était déroutant de se trouver ainsi, à l'insu de tous, au dessus d'une maison pleine de vie, de gens qui circulaient dans la chaleur, dans la lumière, sans avoir besoin de parler bas.

“Bon... Tournez-vous doucement vers l'immeuble à vendre... Doucement!...”

C'était la deuxième maison à droite, une des rares à égaler l'hôtel en hauteur.⁴²

Simenon mentionne d'abord le point central que représente la position du présentateur “on” ainsi que Maigret et Leroy. Ils sont “sur la corniche” ou “sur le versant du toit” ce qui n'est pas le sommet du toit. Il parle ensuite du non-visible parce que le “on” ne voyait ni la mer ni la ville et “qu'on” se trouvait opposé au quai. Gêné par la hauteur du sommet du toit, “on” n'est pas capable de voir ni la mer ni la ville ni le quai qui se trouvent derrière le présentateur. Simenon évoque ainsi l'invisible : la mer et la ville qu'il ne voit pas. Il fera la même chose plus tard quand il parlera de la maison pleine de vie et de gens et sur laquelle se trouvent Maigret et Leroy. Et puis il en arrive à ce qui est devant lui ; “une tranchée noire ou la fameuse ruelle”. C'est ce que le “on” voit de plus près. Puis, “on” s'oriente plus loin vers des plans irréguliers, des toits, des fenêtres éclairées par-ci par-là et enfin vers une chambre assez éloignée. Nous pouvons dire que Simenon décrit

⁴² Georges Simenon, Le Chien Jaune, pp. 108-109.

horizontalement l'espace devant le présentateur qui voit les objets du plus près au plus loin.

Dans ce même exemple, il y a des indications qui concernent la verticalité de la scène. Quand Simenon explique qu' "il y avait des toits très bas et d'autres à la hauteur des deux hommes", cela nous indique l'utilisation de la verticalité : "on" mesure et compare des toits très bas avec d'autres à la hauteur des deux hommes. Et "(...) il y a en dessus de nous (Maigret, Leroy et "on") un tuyau de gouttière" et plus bas les journalistes et dans la même perspective "une maison pleine de vie, de gens" au dessus de laquelle Maigret et Leroy se trouvent. De la même façon "un tuyau de gouttière" se trouve plus près du présentateur que des journalistes quand il devine et mesure verticalement ces objets les uns par rapport aux autres.

Le rapprochement et l'éloignement, qu'il soit horizontal ou vertical, engendre une profondeur du paysage. Nous, les lecteurs, dans la position du présentateur, découvrons au fil de la nomenclature des caractérisants opposés, comme par exemple, "des fenêtres éclairées par-ci par-là". Horizontalement, l'opposition entre "ci" et "là" indique normalement la proximité et l'éloignement. Néanmoins, nous devons aussi deviner la distance avec d'autres objets quand Simenon ne décrit pas explicitement où se trouvent exactement de tels objets et nous pouvons dire que ce paysage-là a une profondeur dont nous nous rendons compte grâce aux éléments descriptifs ou aux thèmes spatiaux.

Une tranchée noire -> tous les plans irréguliers

Près du présentateur c'est une tranchée noire et "on" la voit devant soi mais plus loin apparaissent des plans irréguliers parmi lesquels nous remarquons une hiérarchie de dimension des objets focalisés.

Les plans irréguliers

Des toits très bas et d'autres à la hauteur des deux hommes

Des fenêtres éclairées par-ci par-là

Des stores comme des pièces d'ombres chinoises

Une chambre assez loin (dans laquelle), une femme

Un bassin émaillé (dans lequel), un tout jeune bébé

Simenon utilise des mots concrets qui tiennent référentiellement compte d'objets de plus en plus petits, plus ils se trouvent loin.

Les plans -> les toits -> les fenêtres -> une chambre -> un bassin émaillé.

Et au cours de la lecture, nous sentons aussi le passage de l'objet le plus large au plus étroit comme le changement des plans irréguliers au bassin émaillé du bébé.

De la même manière, Simenon crée aussi la profondeur verticale de ce paysage. L'opposition entre dessous et dessus nous permet de concevoir les objets du moins élevé au plus élevé :

La première catégorie

(en haut)	->	nous
en dessous de nous	->	le tuyau de gouttière
en bas	->	les journalistes

La deuxième catégorie

(en bas)	->	tous
au dessus	->	une maison plein de vie, de gens
(en haut)	->	(Maigret et Leroy)

Ces deux paragraphes désignent deux manières d'organiser verticalement les objets. La première catégorie permet de mener l'œil du haut vers le bas tandis que la deuxième le fait du bas vers le haut. Malgré la façon différente de regarder, nous recevons le même message à partir des deux paragraphes.

Nous remarquons que les perspectives spatiales évoquées par les présentateurs "on, Maigret" sont caractérisées non seulement par la liste cardinale (devant-derrrière, haut-bas) et (près-loin), mais aussi par d'autres déictiques spatiaux, dans cette description, comme par exemple, "ne voyait ni la mer ni la ville" parce qu'elles sont derrière eux ou bien "sur le versant du toit opposé au quai au bord d'une tranchée noire". Or c'est là que se trouve le "on" centre de tous les repères spatiaux. De plus, si nous analysons la sémiologie "du versant, du toit, du quai, du bord, d'une tranchée", nous notons que les objets possèdent tous une longueur horizontale marquée. Ces mots concrets et figurés sont utilisés exprès par Simenon pour figurer l'espace de son roman, et c'est ainsi que s'explique sa remarque citée dans L'Enigme Georges Simenon :

" (...) J'essaie de donner à mes mots le poids qu'un coup de pinceau de Cézanne donnant à une pomme. C'est pourquoi la plupart du temps j'emploie des mots concrets. J'essaie d'éviter les mots abstraits ou poétiques, comme "crépuscule" par exemple. C'est très joli mais ça

n'apporte rien. J'essaie vraiment d'éviter toute touche qui n'apporte rien à cette troisième dimension.»⁴³

Alors, avec cette théorie d'utilisation des mots concrets, nous, avec la même vision que le présentateur, concevons un paysage ou un tableau avec "cette troisième dimension" où la profondeur provoque la vraisemblance spatiale et romanesque.

A partir des éléments, les présentateurs (descripteurs), les modes configuratifs et les perspectives spatiales, nous pouvons concevoir les figures romanesques du Chien Jaune. Si nous les configurions sur une autre matière plastique comme un tableau et un écran filmique, ces figures pourraient être reconstituées par des techniques remarquables comme celles de la peinture et de la cinématographie.

4. La technique picturale

Dans Le Chien Jaune, nous remarquons deux techniques picturales, la peinture et la cinématographie.

4.1. La peinture

La description romanesque reflète toujours d'autres arts plastiques. L'art le plus utilisé dans tel ou tel roman est la peinture. Le romancier-peintre nous transmet son image spatiale pour un temps déterminé. Cependant l'image qu'on définit comme un tableau doit être décrite par un seul regard descripteur immobile. Sa position doit être fixe pour que le lecteur puisse remarquer son point de prise de vue vers des focalisés : le près ou le loin. Ces focalisés seront constitués selon nous, les lecteurs, comme un panorama s'ils sont organisés de loin. Ce qui

⁴³ Fenton Bresler, L'Enigme Georges Simenon, (Balland, 1985), pp. 71-72.

intéresse le lecteur à imaginer un tableau décrit linéairement ce sont les thématiques spatiales qui désignent référentiellement des choses, des milieux et le monde métalinguistique. Ces thématiques suivies au cours de la lecture semblent être peintes une à une. Touches et taches de couleur, d'ombre et de lumière seraient créées par la légèreté et la densité colorées.

De diverses manières, ce monde de Simenon n'est pas sans analogie à la peinture impressionniste notamment de Paul Cézanne (1839-1906), peintre paternel des fauves, des cubistes et des fauvi-cubistes du XX^e siècle et fraternel d'avoir participé aux tendances artistiques du XIX^e siècle au XX^e siècle.⁴⁴

L'essence des impressionnistes est la lumière qui fait voir à l'instant des couleurs des choses. C'est aussi ce que Simenon utilise pour procéder à son espace romanesque, notamment avant la description de la maison vide où il s'agit du contraste d'ombre et de lumière organisées par une bougie.

C'était la deuxième maison à droite, une des rares à égaler l'hôtel en hauteur. Elle se trouvait dans un pan d'obscurité complète et pourtant l'inspecteur eut l'impression qu'une lueur se reflétait sur une vitre sans rideau du second étage.

Petit à petit, il s'aperçut que ce n'était pas un reflet venu du dehors, mais une faible lumière intérieure. A mesure qu'il fixait le même point de l'espace, des choses y naissaient.

Un plancher ciré (...) une bougie à demi brûlée dont la flamme était toute droite, entourée d'un halo (...)

Quelqu'un était couché à même le parquet, moitié dans la partie éclairée par la bougie, moitié dans la pénombre. On voyait un soulier énorme, un torse large moulé dans un tricot de marin.⁴⁵

⁴⁴ Yvon Taillandier, P. Cézanne, (Paris :Flammarion, 1967), pp. 13-14.

⁴⁵ Georges Simenon, Le Chien Jaune, p. 109.

Simenon peint avec la nuance de lumière, du noir absolu de la nuit aux touches lumineuses comme “une lueur”, “une faible lumière d’une bougie” et “quelqu’un (...) moitié dans la partie éclairée par la bougie et moitié dans la pénombre.” Cette manière d’utiliser la lumière faible nous révèle la sensation mystérieuse, ténébreuse et dangereuse. Faute de lumière, le “on” doit concentrer sa vue jusqu’à ce que les figures floues deviennent nettes. Il faut que le présentateur concentre sa vue au même point pour percevoir l’image.

Simenon crée son espace avec le mot concret qui forme globalement son monde de l’imagination. Dans une interview de Francis Lacassin, il a dit :

Dès le début je me suis astreint à écrire, autant que faire se peut, avec des mots concrets. Une table, tout le monde sait ce que c’est. Un lit est un lit, un nuage un nuage. Si vous employez un mot comme sublime, ou comme extériorisation, un mot abstrait, la compréhension sera différente selon les classes d’individus.⁴⁶

Des mots concrets sont peu à peu analogues aux grandes touches juxtaposées de pinceau qui forment la peinture des impressionnistes dont “deux éléments (en) sont la base : la traduction des valeurs subtiles de la lumière et de l’atmosphère, l’emploi d’une facture où taches et touches colorées suggèrent la mobilité même de la vie”⁴⁷. C’est ainsi que les figures spatiales de Simenon sont reconstituées par les thèmes et les sous-thèmes que nous avons étudiés. D’après lui, chaque sous-thème représente chaque touche de la couleur pure des choses.

⁴⁶ Francis Lacassin, “Simenon” dans Magazine Littéraire, p. 27.

⁴⁷ Maurice Séraullaz, L’impressionnisme, 3^e éd. (Paris : Presses Universitaires de France, 1967), p. 14.

Il était cinq heures de l'après midi et la nuit venait de tomber quand il (Maigret) pénétra dans le café, une longue salle assez morne, au plancher gris semé de sciure de bois, aux tables de marbre, qu'attristent encore les vitraux verts des fenêtres. (...)

Il y avait dans l'atmosphère du café quelque chose de gris, de terne, sans qu'on sût préciser quoi. (...) ⁴⁸

Pour reconstituer le thème du café, Simenon y range les mots nécessaires comme "une salle, le plancher, les tables et les vitraux des fenêtres". Il précise leur couleur comme "morne, gris et vert" et renforce encore l'atmosphère de "quelque chose de gris, de terne." La couleur verte des vitraux se mélangeant au gris, attriste encore plus cet espace. La cohérence de cette image spatiale est faite au début de la nuit. C'est le moment où la lumière du soleil, qui rend naturellement un éclat aux objets, s'affaiblit. De ce fait, il semble que le présentateur "on" voit assez flou des choses dans le café. La nuance de la couleur noire "de la nuit", grise du plancher, blanc-bleu des tables de marbre et verte des vitraux révèle une image du concept impressionniste.

Cet espace sombre cité s'oppose au ciel bleu un peu pâle mais vibrant ou scintillant de légères nuées ; à la mer, toute plate, qui "scintillait, plantée de petites voiles qui avaient l'air de drapeaux épinglés sur une carte d'état-major (...) et aux murailles de la vieille ville, (étaient) lugubres sous la pluie, deviennent d'un blanc joyeux, éclatant." ⁴⁹ Le bleu pâle jusqu'au blanc joyeux et éclatant sont contraires au gris et au noir. Simenon dessine son espace imaginaire d'une surface plane aux éléments nécessaires des couleurs sombres et claires à partir de sa sensation. Dans l'œuvre de Cézanne, la tache de couleur semble agencée des couleurs dites froides et chaudes : les froides sont le noir, le gris, le vert, le bleu même le violet par exemple tandis que les chaudes sont le rouge, le jaune, l'orange. Chaque couleur a

⁴⁸ Georges Simenon, Le Chien Jaune, p. 17-19.

⁴⁹ Ibid., p. 141.

sa signification symbolique tel que les froides soulignent l'impression "calmante, endormante même et ont une sorte de complicité avec les ténèbres, l'obscurité, (...) les grises et les noires (qui) sont les tons propices au sommeil."⁵⁰ Ces couleurs froides règnent au début du roman juste avant le dénouement et correspondent à la tempête, au nuage et à la pluie, au jour et à la nuit. Cette atmosphère morne contrarie celle du dénouement de l'intrigue où la lumière du soleil est éclatante d'une manière excessive et irraisonnable. Cet espace, soit ouvert soit fermé et ensommeillé de Simenon à cause du gris et du noir perçus, s'oppose à l'espace ensoleillé qui symbolise la clarté, le réveil et voire la lucidité.

Simenon crée aussi la figure sensationnelle et métaphorique du contraste des couleurs réalistes pour le visage de son personnage principal, celui du docteur Michoux. La déformation de couleur est une des techniques de Cézanne. Cézanne a peint "le portrait de Choquet (1975)" : " (...) Il faut pousser sur le visage de Choquet une végétation verte qui tient plus de l'herbe que de la peau. La peau, il en fait une sorte de crépi".⁵¹ Ce visage de Choquet n'est pas différent de celui du docteur Michoux qui est vu par Maigret et Leroy : "Quand ils furent dehors, ils purent voir encore la longue tête du docteur que les vitraux déformaient, rendaient plus longue tout en lui donnant une teinte verdâtre."⁵² Le vert renvoie à la végétation pour Yvon Taillandier, mais pour nous c'est la couleur que l'auteur voudrait attribuer à une personne morte dont la teinte change de couleur.

A propos de la perspective, Cézanne se soucie de faire le volume de son tableau. "Or, dès l'instant qu'il possède des couleurs capables de remplacer, du moins dans une certaine mesure, le noir et le gris, le peintre peut modeler, c'est-à-dire donner l'illusion du volume."⁵³ La nuance de couleur qu'utilise aussi

⁵⁰ Yvon Taillandier, P. Cézanne, p. 46.

⁵¹ Ibid., p. 16.

⁵² Georges Simenon, Le Chien Jaune, p. 37.

⁵³ Yvon Taillandier, P. Cézanne, p. 46.

Simenon provoque le volume perspectif de son image. Le gris, plus foncé que le verdâtre des vitraux devant le café, donne l'illusion de la profondeur de l'image que nous avons conçu dans la description du café. Et le blanc-bleu des tables de marbre crée picturalement le bas-relief que Simenon semble peindre plus haut que le plancher gris.

Cependant, cette notion de la peinture impressionniste pourrait développer également la technique cinématographique au niveau de la transfocalisation pour le panoramique de l'image fixe et pour le travelling cinématographique du mouvement d'images.

4.2. La cinématographie

Une autre technique remarquable dans ce roman, autre que picturale, est cinématographique. Nous avons dénoté que la transfocalisation entre le narrateur-focalisateur "on" et le focalisateur-focalisé "il" varie selon des prises de vue. Leur vue s'oriente en général à hauteur d'homme. Cette focalisation pourrait se substituer extra-textuellement à l'œil du peintre, du photographe et du cinéaste. C'est ainsi indiqué dans Petite Fabrique de l'Image :

En terme d'expérience visuelle, le point de vue se définit spatialement : c'est la place occupée par le peintre, le photographe, l'opérateur de cinéma, l'endroit à partir duquel a lieu la vision, et d'où se structure l'espace. Le point de vue a une importance primordiale.⁵⁴

Dans la scène où le focalisateur est sur le toit de l'hôtel de l'Amiral à la position la plus élevée et avec une vision plus vaste du panorama autour de l'hôtel, la focalisation du narrateur et la focalisation interne de Leroy permettent

⁵⁴ Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et François Parfait, Petite Fabrique de l'Image (Paris : Magnard, 1990), p. 90.

d'apercevoir l'environnement et des éléments dans la chambre au deuxième étage de la maison vide dans laquelle se passe l'événement entre Léon et Emma. Cette scène aussi picturale que cinématographique s'appelle "le couple à la bougie".⁵⁵

Le scénariste a aussi adopté les trois types de perspectives narrative de G. Genette sous titre "du point de vue dans le récit" dans Petite Fabrique de l'Image :

. la focalisation zéro : les personnages, les faits sont décrits sous plusieurs angles à la fois par un narrateur omniscient (point de vue de Dieu) qui sait et voit tout.

. la focalisation interne : elle est dite *fixe* parce que nous ne quittons quasiment jamais le point de vue d'un personnage, le narrateur ayant utilisé, à l'intérieur de la diégèse, un témoin qui donne au spectateur sa propre vision des événements, des autres personnages, etc. ; elle est *variable* quand il y a changement de personnage focal, et *multiple* si un même événement est évoqué plusieurs fois selon le point de vue alterné, complémentaire ou contradictoire, de différents personnages.

. la focalisation externe : le foyer de la perception paraît extérieur à la réalité décrite, ne nous livrant jamais ni les pensées, ni l'histoire des protagonistes de l'action.⁵⁶

Nous avons parlé du panorama avant la description de la maison vide et l'avons analysé en perspective horizontale, verticale et profonde.⁵⁷ Ces figures sont perçues d'abord par la focalisation zéro du narrateur. Ce focalisateur peut se substituer à caméra dont les mouvements remarquent cinématographiquement "le

⁵⁵ Georges Simenon, Le Chien Jaune, pp. 107-116.

⁵⁶ Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et François Parfait, Petite Fabrique de l'Image, p. 198.

⁵⁷ Voir la description du panorama et l'analyse des perspectives spatiales du milieu aux pages 23-27.

panoramique : la caméra est fixée sur un axe qui ne bouge pas. Elle opère un balayage par rotation sur son axe : horizontalement, droite-gauche ; gauche-droite, ou verticalement : de haut en bas, de bas en haut.”⁵⁸ Et ensuite la focalisation du narrateur passe à la focalisation interne de Leroy qui devient le personnage focal ou focalisateur-focalisé après un tour à droite vers la maison vide : “(...) et pourtant l’inspecteur (Leroy) eut l’impression qu’une lueur se reflétait sur une vitre sans rideau du second étage (p. 109).” En principe, la focalisation interne pourrait être fixe, variable et multiple. Selon nous, la focalisation interne de ce roman n’est autre que “variable” lorsqu’il y a de temps en temps le changement de personnage focal représenté sous forme de “il” qui renvoie à un personnage et varie dans des situations énonciatives. Cependant, la focalisation interne dans cette situation scénique est fixe du point de vue de Leroy. Cette description est d’abord présentée au premier plan de grand ensemble qui “a une valeur d’information, de description ; il situe l’action, l’atmosphère, l’époque (...)”⁵⁹ Elle commence par la focalisation du narrateur “on” : “L’instant d’après, il (Leroy) était tapi sur la corniche à côté de Maigret. On ne voyait ni la mer ni la ville (...) (p. 108).” Mais dès le tour à droite de Maigret et Leroy sur le toit de l’hôtel, la focalisation interne de Leroy, transfocalisée par le narrateur-focalisateur vers la chambre dans la maison vide, provoque la figure spatiale et corporelle de Léon et puis d’Emma au plan fixe : “la caméra ne bouge pas durant toute la durée du plan.”⁶⁰ L’événement entre Léon et Emma dans la chambre au deuxième étage est limité par le rectangle de la fenêtre comparable au grand écran du cinéma. Au gros plan, l’apparition des figures spatiales comme “un plancher ciré et une bougie à demi brûlée dont la flamme était toute droite, entourée d’un halo (...)” dans la chambre et le corps de Léon ce que le “on” voit comme “un soulier énorme, un torse large moulé dans un tricot de marin”, est une mise en jeu de la

⁵⁸ Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, et François Parfait, Petite Fabrique de l’Image, p. 206.

⁵⁹ Ibid., p. 74.

⁶⁰ Ibid., p. 206.

lumière et de l'ombre. Dans notre étude, la lumière est auparavant nécessaire aux peintres impressionnistes pour mettre la couleur sur son tableau. Ce concept impressionniste pourrait en ce moment se mêler au domaine cinématographique. Cependant la distance, entre le focalisateur qui est en ombre complète d'une part et le focalisé dans le mauvais éclairage d'une bougie d'autre part, provoque le flou visuel. Le narrateur résume la technique cinématographique du jeu de la lumière dans cette scène : "Mais c'était aussi imprécis, aussi flou qu'un film projeté quand les lampes de la salle sont rallumées." ⁶¹

A part la lumière, Simenon alterne l'image visuelle avec le son auditif. Pour figurer un espace fictif, le romancier peut aussi y mettre le bruit de la nature et la voix d'une personne fictive. A l'incipit, nous avons remarqué les bruits des éléments d'un caboteur clagués par le vent. En outre, la voix que nous pouvons entendre pourrait être classée à deux niveaux : le niveau narratif et fictif. Au niveau narratif, le narrateur nous raconte des événements dans son monologue intérieur. Mais au niveau fictif, le personnage doit échanger ses énoncés avec son interlocuteur dans son dialogue. Le monologue intérieur et le dialogue sont les sons "off" et "in" ⁶² respectivement que nous pourrions entendre au cours du récit considéré comme filmique. Pour la technique cinématographique, le monologue intérieur ou le son "off" doit s'adapter en images. Le présentateur "on" n'est alors qu'une caméra qui filme les images perceptives et des sons entendus aux spectateurs. Toutefois, Simenon provoque aussi une scène muette où le

⁶¹ Georges Simenon, Le Chien Jaune, p. 112.

⁶² Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et François Parfait, Petite Fabrique de l'Image, p. 170. "Le son entretient deux modes élémentaires de rapport avec l'image : soit il est associé à la source sonore visualisée (la bouche, l'avion, le verre brisé) ; on parle alors de son <<in>> ou <<synchrone>> ; soit la source n'est pas visible dans l'image au moment de son émission. (...) On parle de <<son-off>>, quand la source invisible est située dans un autre temps, un autre lieu : musique, voix d'un narrateur (...)

présentateur ne peut nous transmettre la voix du dialogue entre Léon et Emma que par l'image.

Elle parlait. Ses lèvres remuaient. Elle ne disait que quelques mots, humblement, tristement. Mais son compagnon (Léon) n'était pas visible pour les policiers (Maigret et Leroy).

Est-ce qu'elle ne pleurait pas? Elle portait sa robe noire de fille de salle, la coiffe bretonne. Elle n'avait retiré que son tablier blanc et cela lui donnait une allure plus déjetée que d'habitude.

Oui! Elle devait pleurer en parlant ... En prononçant des mots espacés. Et, la preuve, c'est qu'elle s'appuyait soudain au chambranle de la porte, enfouissait le visage dans son bras replié. Son dos se soulevait à une cadence irrégulière.⁶³

Et le narrateur résume : "Et il manquait autre chose : les bruits, les voix... Toujours comme du cinéma : du cinéma sans musique."⁶⁴ Cette remarque n'est pas sans analogie au "cinéma muet" de M. Chion : "(...) le cinéma muet est un cinéma sourd" ; le son n'existe pas, mais nous l'entendons. Les personnages parlent, leur bouche (localisation la plus sûre de la voix) est animée de mouvements. "Ça bouge sans faire de bruits".⁶⁵ Le fragment cité reflète le gros plan du visage et du corps d'Emma. Ses lèvres remuées donnent une image d'une personne qui parle "humblement et tristement" mais sans bruit ni voix. En parlant, elle pleure. De la même manière, le narrateur ne peut pas entendre sa plainte mais il voit Emma pleurer avec les actions de son corps : "qu'elle s'appuyait soudain au chambranle de la porte, enfouissait le visage dans son bras replié. Son dos se soulevait à une cadence irrégulière." C'est une sorte de "son-off" du cinéma.

⁶³ Georges Simenon, Le Chien Jaune, p. 111-112.

⁶⁴ Ibid., p. 112.

⁶⁵ Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et François Parfait, Petite Fabrique de l'Image, p. 169.

Néanmoins, des figures spatiales apparaissent avec les actions des personnages. En fait, la majorité de l'espace romanesque contient la description progressive ou ambulatoire procédée par le mouvement des personnages. Nous avons aussi analysé une description ambulatoire de Maigret qui marche vers la vieille ville après avoir su que le chien jaune y a été tiré. Maigret franchit la vieille ville en s'y déplaçant.⁶⁶ En raison de l'accumulation des verbes d'actions comme "traverser, franchir, s'engager", etc (...) et par leur complément qui désigne le lieu déterminé comme "le pont-levis, la ligne des remparts, une rue irrégulière et mal éclairée", nous, les lecteurs du texte comparables aux spectateurs d'un film, pouvons encadrer ce milieu clos des murailles. Ce mouvement du personnage focal rappelle le mouvement de caméra qui accompagne le personnage lorsqu'il s'agit de décrire à moindre distance un grand paysage. Le mouvement de caméra s'appelle cinématographiquement "le travelling d'accompagnement". On a remarqué des diverses sortes de travelling dans Petite Fabrique de l'Image :

le travelling : la caméra est mobile, placée sur des rails, des pneus, des véhicules (...)

- le travelling avant : approche progressive vers un <<objet>>.
- le travelling arrière : éloignement graduel par rapport à un <<objet>>.
- le travelling latéral : poursuite – de droite à gauche, de gauche à droite – parallèlement à l'objet en mouvement.
- le travelling vertical : déplacement de bas en haut ou de haut en bas le long d'un axe vertical.
- le travelling d'accompagnement : la caméra accompagne les mouvements d'un personnage en le suivant ou en le devançant.
- le travelling subjectif : la caméra épouse la vision d'un sujet en mouvement.

⁶⁶ Voir la description et l'analyse perspective et thématique de la vieille ville aux pages 56-61.

- Le travelling optique ou zoom : rétrécissement (zoom avant) ou élargissement (zoom arrière) du champ de vision, la caméra étant fixe.
- Le mouvement de grue : la caméra est placée sur une grue et peut ainsi combiner et amplifier tous les mouvements.⁶⁷

La progression du personnage envisageant un bâtiment ou une personne reflète “le travelling avant” tandis que le recul de Maigret qui “écarta les spectateurs (la foule qui entoure le chien tiré)” serait “le travelling arrière”. Le rapproché et l'éloigné de la caméra engendrent l'effet dynamique et psychologique aux personnages ainsi qu'aux spectateurs. Le rapproché a pour but de présenter l'expression psychologique des personnages tandis que tous les mouvements de la caméra peuvent créer aussi le vertige aux spectateurs.

Simenon, utilisant ainsi les techniques du peintre et du cinéaste, figure ses images fictives de manière fixe et mobile pour créer son monde romanesque. Ainsi Gilbert Sigaux remarque-t-il la technique de la peinture et de la cinématographique dans son essai intitulé “Lire Simenon” :

Simenon possède une mémoire des couleurs, des odeurs et des sons qui donne à ses romans un poids de vie indiscutable ; cent portraits de villes (et d'abord de Paris, qu'il a peint comme personne, sinon Balzac, ne l'avait fait), des routes, des ports, des forêts, des fleuves, et la mer, des rues, des maisons ; tout un univers est là, que rend présent l'accumulation de petites touches, taches, stries, coups de pinceau précis, jetés avec une rapidité d'impressionniste – rapidité apparente, qui tient à la brièveté de la phrase. Mais le monde n'est pas expédié en une description ; il accompagne, si l'on peut dire, les personnages. Il y a, entre deux phrases d'un dialogue, le temps de l'image. La caméra filme, sans arrêt, la nature derrière ou avec

⁶⁷ Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat et François Parfait, Petite Fabrique de l'Image, p. 206.

les hommes. Pour réussir, avec ce rythme et cette sûreté, le tissage des fils multiples qui composent une vie, il faut une communication avec l'inconscient, une prise profonde et intense qui amène, qui prépare les identifications, qui permet au romancier de parler avec une autre voix que la sienne, mais avec une vérité aussi grande, aussi enracinée dans un passé que s'il exprimait pour son propre compte.⁶⁸

Selon Gilbert Sigaux, cette citation insiste sur ce dont nous avons parlé. C'est-à-dire que Simenon a peint la ville de la même manière que la personne en se rendant compte surtout du sens visuel. Pour le sens visuel, Simenon pense à la couleur de l'espace romanesque voire des touches, des taches, des stries et des coups de pinceau avec la peinture impressionniste en utilisant des mots concrets et des phrases brèves qui donnent le poids aux images. Non seulement à la manière fixe, la vision du monde des personnages accompagne leurs déplacements. Cette fois-ci, c'est la fonction de la caméra qui suit par derrière et avec le personnage focal. Et pour figurer l'univers romanesque, Simenon utilise aussi l'imagination de l'inconscient et d'une prise profonde et intense pour créer la réalité ou l'existence du monde sous la forme de l'atmosphère mystérieuse du roman policier.

De cette technique cinématographique, nous pouvons concevoir des images que nous avons analysées. Le romancier de son image-mot ainsi que le peintre de son image colorée sur le tableau et le cinéaste de son image sur l'écran ont pour même but de créer leur art aux spectateurs virtuels.

Nous avons déjà vérifié qu'il y a présentativité spatiale chez Simenon derrière des présentateurs, le mode configuratif, les perspectives spatiales et enfin la technique picturale. Ensuite nous étudions le vrai espace simenonnien en

⁶⁸ Gilbert Sigaux, "Lire Simenon" dans Simenon, Francis Lacassin et Gilbert Sigaux éd., p. 16.

considérant les mots concrets qui peuvent référer métalinguistiquement et relativement aux objets, aux milieux et au monde global que nous pourrions regrouper dans les thèmes de l'espace ouvert, fermé, transparent et rapporté. Cependant, il y a aussi une autre sorte de perspective spatiale présentée par le présentateur mobile que nous allons analyser à propos de l'espace ouvert.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHAPITRE II

L'espace fictif

Dans Le Chien Jaune, l'espace romanesque pourrait être examiné sous différents thèmes ; nous pourrions alors d'abord faire un classement classique avec les espaces ouverts, fermés, transparents et rapportés.

Jean-Pierre Goldenstein a défini et limité l'espace romanesque en trois types : 'espace ouvert, fermé et imaginé ou rapporté.

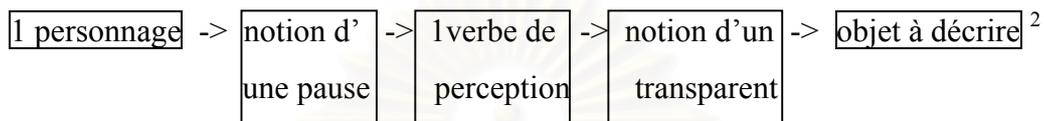
(...) On trouve un espace limité, fermé, voire étouffant lorsqu'action et personnages ne franchissent pas les limites d'un cadre déterminé d'emblée comme la chambre hermétiquement close des Enfants terribles de Jean Cocteau (...)

De nombreux romans utilisent un espace ouvert qui laisse les héros libres d'aller et de venir, de voyager et, pour certains d'entre eux même, de vagabonder (...)

Même dans le cas où l'action d'un roman se déroule en vase clos, on peut rencontrer une ouverture introduite par le biais d'un espace imaginé (...) Celui-ci (le personnage) ne se trouve pas seulement physiquement engagé dans la réalité d'un espace romanesque où se déroule son existence d'être de papier ; il rêve à d'autres horizons, se revoit ou s' imagine dans d'autres circonstances. De là surgit un espace rapporté, un *ailleurs* qui se superpose au cadre de l'action.(...) ¹

¹ Jean-Pierre Goldenstein, Pour lire le roman. (J. Duculot, Paris-Gembloux, 1985), p. 90.

Goldenstein se réfère à Philippe Hamon qui définit “un milieu transparent (porte ouverte, fenêtre, vitrine, vitre, etc.) et l’arrêt momentané du déroulement narratif comme du regardant”. Il reprend la formule de Ph. Hamon synthétisant ces exigences comme dans la page suivante :



A partir de cette définition, on voit que les endroits où Maigret va et vient librement sans limite spatiale sont des milieux littoraux considérés comme formant l’espace ouvert le plus vaste de cet univers romanesque partagé entre la pointe du Cabélou à gauche, la plage des Sables Blancs à droite et le Quai de l’Aiguillon de Concarneau au centre avec le thème de la mer. Et toute la ville de Concarneau divisée, entre le centre ville qui est à la fois la ville neuve et la vieille ville reliées par le pont-levis (p. 99), pourrait être définie comme un espace ouvert sous le thème de la ville divisée en milieu commercial, en milieu bourgeois et en milieu officiel. L’intérieur des habitations des personnages, notamment la villa du docteur Michoux, le château du maire et le poste de veille de Léon ainsi que la maison bourgeoise de Jean Servières, l’appartement de M. Le Pommeret et la chambre d’Emma, les milieux officiels comme La Gendarmerie Nationale de la vieille ville et les milieux publics comme l’hôtel de l’Amiral seraient plutôt à définir comme des espaces “fermés”. L’espace transparent serait limité à “la fenêtre, la porte qui s’ouvrent et qui transparaissent” de l’espace ouvert au fermé et du fermé à l’ouvert. Enfin, l’espace rapporté serait indiqué par les “indescriptifs” dans le roman.

² Ibid., p. 94.

1. L'espace ouvert

Simenon a eu un entretien avec Francis Lacassin à propos de sa théorie spatiale :

“ A Paris, j’ai cherché aussi à connaître l’homme nu, et à connaître la France. Et j’ai voulu le faire par les rivières et les canaux. Pour cette raison très simple que les villes et les villages ont pris naissance au bord de l’eau. La vraie face de Paris, c’est le bord de la Seine, celle de Mâcon, celui de la Saône, celle de Lyon, de la Saône et du Rhône (...)”³

Le déroulement d’actions qui se passent à “Concarneau” devient à son tour la vraie face de la Bretagne avec effet de réel :

(...) en 1993, (...), après un séjour à Paris à l’Hôtel de l’Aiglon, l’Ostrogoth (un côtier de dix mètres) passe l’automne et l’hiver à Beusec-Conq près de Concarneau. Le romancier en rapportera, mais quatre ans plus tard (Simenon écrit en général avec un certain recul) les Demoiselles de Concarneau ; mais dès 1931 il y avait situé le Chien Jaune, le roman qui lui valut sa première célébrité et le tira, grâce en partie au cinéma, de l’anonymat (...) ⁴

³ Francis Lacassin, “Simenon,” Magazine Littéraire n° 107 (décembre 1975), p. 23.

⁴ Maurice Dubourg, “Géographie de Simenon” dans Simenon, Francis Lacassin et Gilbert Sigaux éd., (Paris : Plon), p. 144.

Concarneau est en fait un canton et un port du Finistère dans la région de la Bretagne. “La pêche est active d’Audierne à Concarneau et le tourisme important sur l’ensemble de la côte”.⁵ Pour cette raison, Concarneau devient un lieu de choix pour l’encadrement de ce roman simenonnien. Sans aucune exception, nous remarquons dans ce roman des milieux littoraux désignés par des thèmes répétés concernant la mer et son environnement. A force d’étudier l’espace du roman, nous arrivons à travailler l’espace ouvert en relation avec les thèmes autour de la mer qui accompagnent les thèmes de la ville à partir de la promenade de Maigret vers les milieux littoraux comme la pointe du Cabélou, jusqu’à la plage des Sables Blancs et le Quai de l’Aiguillon.⁶

La pointe du Cabélou

“Nous venons de quitter la ville ... A partir d’ici, la côte est à peu près déserte. Il n’y a que des rochers, des bois de sapins, quelques villas habitées l’été par des gens de Paris ... C’est ce que nous appelons la pointe du Cabélou...

(...) de rechercher un vagabond qui pourrait être le propriétaire du chien jaune, nous avons d’abord fouillé les vieux bateaux de l’arrière-port... De temps en temps, on y trouve un chemineau... L’an dernier, un cotre a brûlé, parce qu’un rôdeur avait oublié d’éteindre le feu qu’il y avait allumé pour se réchauffer...

(...) C’est mon collègue qui s’est souvenu de l’ancien poste de veille du Cabélou... Nous y arrivons... Vous voyez cette construction carrée, en pierre de taille, sur la dernière avancée de roche? ... Elle date de la même époque que les fortifications de la vieille ville... (...) On voit très loin... On domine la passe des Glénan, la seule qui donne accès à la rade... Mais

⁵ Patrice Maubourguet, Le Petit Larousse (Paris : Larousse, 1993), p. 1327.

⁶ Voir la description du quai de l’Aiguillon aux pages 13-14.

il y a peut-être cinquante ans que c'est désaffecté... (la description d'un passage ou l'ancien poste de veille).

Maigret regarda l'Océan gris à travers les meurtrières. Des petits bateaux à voile se faufilaient entre la pointe du Cabélou et un écueil que le ressac laissait deviner, viraient de bord et allaient mouiller leurs filets à moins d'un mille. (...)

La marée montait. Quand ils sortirent, l'eau commençait à lécher la plate-forme. Un gamin, à cent mètres d'eux, sautait de roche en roche, à la recherche des casiers qu'il avait placés dans les creux. L'agent ne se résignait pas au silence.(...)

Ils ne contournèrent pas les bassins, mais traversèrent une partie du port dans le bac qui fait la navette entre le Passage et la vieille ville.⁷

La plage des Sables Blancs

Maigret haussa les épaules, erra un quart d'heure durant autour des bassins, en homme qui s'intéresse aux bateaux. Arrivé près de la jetée, il tourna à droite, prit un chemin qu'un écriteau désignait comme la route des Sables Blancs.

La plage des Sables Blancs, bordée de quelques villas, et, entre autres, d'une somptueuse demeure méritant le nom de château et appartenant au maire de la ville, s'étire entre deux pointes rocheuses, à trois kilomètres de Concarneau.

Maigret et son compagnon pataugèrent dans le sable couvert de goémon, regardèrent à peine les maisons vides, aux volets clos.

Au-delà de la plage, le terrain s'élève. Des roches à pic couronnées de sapins plongent dans la mer.

(... la description de la villa du docteur Michoux)

⁷ Georges Simenon, Le Chien Jaune, pp. 85-90.

Il s'en alla les deux mains dans les poches, le col du pardessus relevé, le long de la plage des Sables Blancs.⁸

Ces trois parties de l'univers romanesque désignent des endroits littoraux où habitent des personnages importants du roman. Ces trois endroits, puisqu'ils sont considérés comme l'espace ouvert le plus vaste, sont présentés et figurés au cours d'une "description ambulatoire", c'est-à-dire

(...) une succession de tableaux descriptifs juxtaposés assumés par un même personnage mobile (...), procédé d'introduction et d'enfilage de descriptions privilégié à la fois par la pédagogie (...) et par le roman picaresque, n'est que la variation de la description "postée" (personnage "arrêtés" "fixés" "cloués" "pétrifiés" devant un spectacle) ; cette dernière est en effet assumée dans ses variations et dans sa mobilité impressionniste (...) par un personnage immobile, "arrêté", assis ou accoudé à une fenêtre.⁹

Nous les désignons d'abord comme des descriptions ambulatoires constituées avec des verbes de mouvement concernant un même personnage mobile Maigret qui "arrive, vient, domine, franchit, pénètre, s'engage, avance, redescend, sort, etc" d'un milieu à l'autre comme de l'hôtel de l'Amiral à la pointe du Cabélou et à la plage des Sables Blancs. Avec ces gestes ambulatoires, il trace des tableaux spatiaux partant de la pointe de Cabélou et de la plage des Sables Blancs alors que la description statique concerne le quai quand le présentateur en aperçoit, voit et devine le cadre en se fixant au Quai de l'Aiguillon de Concarneau.

⁸ Ibid., pp. 37-41.

⁹ Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, p. 189.

Ces trois paragraphes font référence aux sous-thèmes successifs de la mer et des prédicats qui caractérisent les tableaux maritimes. Ils contiennent des éléments marins comme la composition et le bord de la mer et les constructions au bord de la mer.

Du thème de la mer que nous considérons par des mots concrets du Chien Jaune se dégage des sous-thèmes comme “l’Océan gris de la pointe de Cabélou, le large, la passe, la rade et l’île des Glénans, la mer, etc. Même au port, à cause du vent voire de la tempête, le ressac fait du bruit tant que la marée monte ou découvre la boue au pied des murailles de la vieille ville. Un autre élément de la mer simenonienne n’échappe pas à la lumière créée naturellement par le soleil et artificiellement par l’intervention volontaire des phares dominant les endroits maritimes. Les mouvements de l’eau, du vent et de la lumière sont destinés à créer l’atmosphère intense liée aux événements. Et au-delà de la mer vue du port, Maigret passe à côté d’autres endroits aquatiques comme des bassins, une jetée dont Maigret aime faire le tour (p. 37), la rivière Saint-Jacques (pp. 48-49) et la fontaine de la Gendarmerie Nationale (p. 91) etc. Le thème de la mer ou de l’eau, nous pouvons le dire, domine l’univers romanesque du Chien Jaune.

La physionomie de la mer selon Simenon comprend une surface toujours parée de bateaux vus de la côte comme c’est le cas pour les petits bateaux à voile qui “se faufilaient entre la pointe du Cabélou, viraient de bord et allaient mouiller leurs filets à moins d’un mille.” Maigret, voire Simenon, est “un homme qui s’intéresse aux bateaux”¹⁰ qu’il s’agisse de ceux qui s’arrêtent le long des berges, au port, dans des bassins. Lorsqu’il jette un coup d’œil vers l’horizon maritime, Simenon fait l’inventaire des bateaux avec des mots concrets qui les différencient comme les barques et le bac que Maigret prend pour faire “la navette entre le Passage et la vieille ville.”

¹⁰ Georges Simenon, Le Chien Jaune, p. 37.

A mi-chemin après la sortie ou avant la rentrée de l'hôtel, quelque fois Maigret comtemple assez longtemps des bateaux s'arrêtant au port ou au bord de la mer.¹¹

Cette manière de regarder de Maigret, fixe et mobile à la fois vers des bateaux en mer et au port désigne l'intérêt suscité par l'espace maritime et surtout par les bateaux chez Simenon. Après avoir pris une demi-heure autour des bassins vers la pointe du Cabélou, Maigret trouve des vieux bateaux dans l'arrière-port, un cotre brûlé, des petits bateaux à voile et un bac et après avoir admiré les bateaux durant un quart d'heure, Maigret va ensuite chez Michoux sur la plage des Sables Blancs. Dans Le Chien Jaune, le bateau le plus distingué est un caboteur qui s'arrête à l'abri du port de l'Aiguillon et que tout le monde croit appartenir à Léon. Qu'il s'appelle La Saint-Marie (p. 21), ou qu'il se nomme La Belle-Emma (p. 160), il s'agit du même type de bateau, "un caboteur", c'est-à-dire une sorte de "bateaux de commerce, (qui à cet époque-là) transportaient le sel à Terre-Neuve (au Canada) et (qui) se livraient à la contrebande de l'alcool (p. 160)."

D'autres éléments autour de la mer se constituent ensuite comme "le bord de la mer". Ce point concerne la pointe du Cabélou, du quai de l'Aiguillon et de la plage des Sables Blancs. On trouve des éléments naturels comme des roches et des bois de sapins, le sable couvert de géomon. Entre deux pointes rocheuses se localise la plage des Sables Blancs et sur la plage se situe le château du maire. On trouve aussi des constructions sur la pointe du Cabélou et la plage des Sables Blancs ainsi que quelques villas habitées l'été par des gens de Paris et le point de destination de Maigret ; l'ancien poste du Cabélou et la villa neuve du docteur Michoux marquent l'antithèse entre la vieillesse et la nouveauté des constructions de ces milieux de bord de mer. Tandis que sur le Quai de l'Aiguillon des constructions aménagent la nature comme le quai, le port et le bassin, on trouve également des bâtiments comme en particulier l'hôtel de l'Amiral.

¹¹ Voir la citation à la page 12. "Au delà du bassin (...) dans la vase (...)"

Nous pouvons ainsi considérer les constructions de la pointe du Cabélou comme celles du passé et celles de la plage des Sables Blancs comme celles du futur et le quai de l'Aiguillon pourrait être le milieu actif ou présent. Ainsi une lettre que Simenon a écrit à André Gide en janvier 1939 au sujet de M. Gustave, une nouvelle écrite en 1925 :

“ Vous verrez, dit-il en substance au grand puriste de la langue française, que j'étais déjà hanté par un problème qui n'a cessé de me poursuivre : les trois dimensions – le passé, le présent et l'avenir – se muent dans une seule action avec une densité d'atmosphère et de complète vraisemblance (...)”¹²

Le thème de la ville

Le thème urbain domine aussi le cadre du Chien Jaune du fait que ces milieux sont en relation latérale avec la mer. Concarneau est une petite ville ; alors Maigret après être sorti de l'hôtel fait le tour de la ville et connaît très vite “les lieux”.¹³ La représentation est faite de la même manière que celle de la mer ; le thème de la ville surgit au cours des promenades avec l'aide de la vision de Maigret qui découvre des milieux stratégiques pour les événements et des personnages à Concarneau ce que prouvent des descriptions statiques et ambulatoires.

¹² Fenton Bresler, L'Enigme Georges Simenon, (Paris : Balland, 1985), p. 71.

¹³ Georges Simenon, Le Chien Jaune, p. 79.

En ce qui concerne l'espace tout d'abord, la ville comme espace ouvert du roman se place de façon significative à l'incipit (pp. 11-18)¹⁴ et à côté de l'hôtel de l'Amiral dans lequel nous découvrons des personnages importants qui sont "les principaux personnages mêlés à cette histoire et qui en particulier, fréquentent au café de l'Amiral (...) (p. 131). Dans cet endroit central se trouve l'hôtel de l'Amiral, dans lequel habite Michoux de temps en temps en l'absence de sa mère, et la maison vide "à vingt mètres de l'hôtel (p. 79) " où il opère avec erreur son tir sur Léon (p. 12) et dont l'architecture est intéressante à découvrir en tant qu'espace fermé pour le docteur Michoux. Le présentateur "on" et Maigret qui habite dans l'hôtel le décrivent statiquement plutôt que de manière ambulatoire : Maigret en se fixant à un milieu plus élevé, tantôt sur le versant du toit et tantôt dans sa chambre et vers les vitraux verdâtres du café, décrit cet espace ouvert. Cependant, la description la plus remarquable n'est autre que celle de l'incipit décrite par "on". Il fait nuit sans lumière et c'est une des raisons pour lesquelles "on" ne peut voir en détail cet espace. La description dans cet incipit a une fonction justificative et introductive. Nous allons étudier comment Simenon justifie son espace ouvert par rapport à la ville. Cette description peut être statique et ambulatoire à la fois parce qu' "on" ne voit qu'avec ses yeux.

Concarneau

- la vieille ville : l'horloge lumineuse au dessus des remparts marque onze heures moins cinq (p. 11)
- quai de l'Aiguillon : les trois fenêtres de l'hôtel de l'Amiral sont encore éclairées, la place, une guérite du douanier (p. 11), la maison vide (p. 12), la ruelle qui débouche sur le quai de l'Aiguillon (p. 16)

A partir de "Concarneau", qui est le nom de la ville, nous avons trouvé des éléments plus petits encore en la vieille ville et le quai de l'Aiguillon. Dans

¹⁴ Voir la citation de Concarneau à l'incipit du roman aux pages 13-14. (footnote 22)

l'incipit, Simenon met l'accent sur le quai pour nous introduire et justifier l'hôtel et la maison vide, deux milieux dynamiques et clos dans lesquels se situent les personnages et le drame. La vieille ville et le quai sont remarquables et amènent les lecteurs du hors texte au texte avec la lumière de "l'horloge lumineuse" et "les trois fenêtres éclairées de l'hôtel de l'Amiral" à l'angle de la place et du quai qui s'oppose à l'obscurité spatiale du dehors à "onze heures moins cinq le vendredi 7 novembre"

Le milieu commercial

Au centre du roman, nous trouvons deux descriptions. L'une dont nous traiterons ensuite insiste sur la place et la ruelle (lundi à huit heures du matin) (pp. 77-80). L'autre que nous avons analysé sous le titre des perspectives spatiales se trouve plus loin, au milieu du roman (pp. 108-109) : ¹⁵

Sous les yeux du commissaire, la place était encombrée par le marché hebdomadaire. Mais on devine que ce marché n'avait pas son animation habituelle. Les gens parlaient bas. Des paysans semblaient inquiets des nouvelles qu'ils apprenaient.

Sur le terre-plein, il y avait une cinquantaine d'étals, avec des mottes de beurre, des œufs, des légumes, des bretelles et des bas de soie (...)

De loin, le commissaire vit (...) le prisonnier avait bondi dans une impasse, à vingt mètres de l'hôtel de l'Amiral, tout à côté de la maison vide dont la boîte aux lettres avait craché une balle de revolver le vendredi précédent (...) Maigret, qui connaissait les lieux, acheva de s'habiller sans fièvre (...) Le boyau, large de deux mètres, faisait deux coudes en angle droit. Vingt maisons qui donnaient sur le quai ou sur la place avaient une issue dans l'impasse. Et il y a en outre des hangars, les magasins d'un

¹⁵ Voir aussi la citation aux pages 23-24. (footnote 42)

marchand de cordages et d'articles pour bateau, un dépôt de boîte à conserve, tout un fouillis de constructions irrégulières, des coins et des recoins, des toits facilement accessibles qui rendaient une poursuite à peu près impossible.¹⁶

Avec cette description, nous remarquons au fur et à mesure que "on" trace la physionomie de la place et de la ruelle de ce lundi matin comme le milieu commercial de la ville, avec des choses symboliques évoquant la mer et la terre. Sur la place, des paysans qui viennent d'apprendre la nouvelle, vendent des marchandises terrestres "sur le terre-plein" comme "du beurre et des œufs", des légumes" qui sont des végétaux et "des bretelles et des bas de soie" faits en étoffe. Rien ne correspond à la mer. De l'autre côté, "dans une impasse, tout à côté de la maison vide, vingt maisons et en outre des hangars, il y a les magasins d'un marchand de cordages et d'articles pour bateau, un dépôt de boîte à conserve". Ces choses évoquent la mer. Cette analogie peut être symbolique car la mer est plus vaste que la terre comme les magasins sont plus grands que des étals. Une autre paire de constructions est à remarquer : l'hôtel de l'Amiral et la maison vide sont décrits intérieurement de façon minutieuse ce qui nous permet de les analyser comme des espaces fermés.

L'impasse, la fameuse ruelle, ou le boyau signifient "la ruelle à côté de la maison vide dont la boîte aux lettres avait craché une balle de revolver le vendredi précédent (...)." Sa physionomie, "deux coudes en angle droit", des coins et des recoins, des toits facilement accessibles et surtout vingt maisons qui donnaient sur le quai ou sur la place et qui avaient une issue dans l'impasse, provoquent la complexité du plan. Les coins et recoins désignent quelque chose de fermé parce que la complexité du plan crée un labyrinthe horizontal. Cependant, il existe "une issue" verticale désignée par vingt maisons dont "des toits sont facilement accessibles". Alors, nous pouvons considérer les lieux, malgré l'impasse et la

¹⁶ Georges Simenon, Le Chien Jaune, pp. 77-80.

complexité du plan, comme formant un espace ouvert parce que Léon, prisonnier gêné par les menottes et par deux policiers, peut tout de même s'enfuir, ne pas être "enfermé" dans ce milieu.

Le milieu des habitations des bourgeois

A part ces milieux commerciaux, dans cette partie de la ville neuve se trouvent aussi les habitations des personnages principaux qui sont des bourgeois prétendus : le docteur Michoux, M. Le Pommeret, et Jean Servières. La villa neuve du docteur Michoux se trouve "à trois kilomètres de la ville" (p. 30). C'est de l'appartement de M. Le Pommeret que Maigret fait "cinq cents mètres (...) dans la bourrasque pour regagner l'hôtel" (p. 73). La maison bourgeoise de Jean Servières se trouve "à trois cents mètres à l'écart (...) du bout de la ville" (p. 48). Pour y arriver, Maigret prend le chemin opposé à la maison vide. Maigret, pour aller chez le docteur Michoux, doit tourner à droite et prendre la route des Sables Blancs (p. 37). M. Le Pommeret et Jean Servières habitent en ville et Jean Servières dit : "Le Pommeret et moi (Servières) habitons de l'autre côté de la ville. Nous ne passons pas devant la maison vide. (p. 20)" Ils habitent ainsi à droite de la ville alors que la maison vide se trouve à gauche de l'hôtel et à vingt mètres plus loin.

Nous pouvons aussi imaginer le milieu des habitations des personnages principaux parce que Maigret se déplace le lendemain de son arrivée dans l'espace ouvert, sous une pluie du dimanche, de huit heures du matin jusqu'après dix heures du soir (pp. 34-76). Cependant il va chez chaque personnage et à chaque fois qu'il en sort, il rentre toujours à l'hôtel pour aller chez un autre personnage. Voici son horaire journalier :

8h00 : Maigret va acheter du tabac, faire un tour dans la ville (p. 36).
 vers 10h00 : Quand il revient, le docteur est dans le café (p. 36).

- plus tard : Informé par Leroy de l'apparition du chien jaune dans le jardin de la villa du docteur Michoux, Maigret y va. (pp. 36-37) et il y revient (p. 41).
- : Informé par un journal "Le Phare de Brest" qu'on a trouvé l'auto sanglante de Jean Servières (p. 45). Maigret y trouve la voiture abandonnée (...) à trois cents mètres, et il va, un peu à l'écart, dans une maison bourgeoise entourée d'un jardin, celle de Jean Servières (p. 48).
- : Il prend le déjeuner à l'hôtel (p. 51).
- l'après-midi : Il reste à l'hôtel.
- 16h30 : Ernest Michoux descend de sa chambre (p. 57).
- 16h50 : Un coup de téléphone de Leroy pour informer Maigret qu'on a tiré le chien jaune dans la vieille ville (p. 58). Et Maigret y va (p.61) puis il rentre à l'hôtel (p. 63).
- 22h00 : Le maire téléphone à Maigret (p. 68).
- plus tard : Informé de l'empoisonnement de M. Le Pommeret, Maigret arrive dans l'appartement de Le Pommeret (p. 71) et il rentre à l'hôtel.

Les déplacements de Maigret vers les habitations des personnages sont itératifs. Plus il se déplace, plus l'espace de la ville s'étend parce que le départ commence toujours à l'hôtel de l'Amiral qui est "le centre de la ville" (p. 85) et, que ces personnages des bourgeois qui viennent, empruntent la même voie. Tous sont pour la population ; "Les autres! Les bourgeois! Et les commerçants qui se frottaient au groupe du café de l'Amiral (...) Même le maire (...) y venait (p. 85)." . Lorsque Simenon ne décrit pas très clairement ce milieu, nous pouvons choisir le déplacement de Maigret vers la villa neuve du docteur Michoux pour indiquer ce milieu des bourgeois. ¹⁷

¹⁷ Voir p. 16. (footnote 26)

La ville neuve est une partie de l'espace ouvert qui se trouve à trois kilomètres de Concarneau au "Lotissement des Sables Blancs". Ce milieu est constitué de constructions en chantier voire à peine achevées. L'œil, en s'arrêtant un instant devant un kiosque en bois, regarde au loin, se focalisant sur le centre de la ville neuve "une grande villa neuve" du docteur Michoux dont le parterre n'est pas encore fleuri. Plus loin, les ébauches d'autres villas dont quelques pans de mur surgissent du sol. Puis le regard retourne au kiosque sans vitres avec la nouvelle route barrée par un rouleau compresseur et enfin, avant d'entrer dans la villa du docteur Michoux, un futur hôtel, inachevé, au sommet de la falaise. Ces constructions sont constituées d'éléments neufs désignés par des prédicats qui désignent la nouveauté : la grande villa neuve, les ébauches d'autres villas et la nouvelle route.

Le milieu officiel

En dehors de ce milieu commercial et bourgeois, de l'autre côté de l'hôtel, c'est-à-dire à gauche de l'hôtel, Concarneau a un milieu officiel sur lequel Simenon insiste, à propos seulement de la Gendarmerie Nationale. Ce milieu, nous le considérons comme un espace mi-ouvert, mi-fermé.

Maigret traversa le pont-levis (qui relie la vieille ville et la ville neuve. p.99), franchit la ligne des remparts (au dessus desquels est l'horloge lumineuse de la vieille ville. p. 11), s'engagea dans une rue irrégulière et mal éclairée. Ce que les Concarnois appellent la ville close, c'est-à-dire le vieux quartier encore entouré de ses murailles est une des parties les plus populeuses de la cité.

Et pourtant, alors que le commissaire avançait, il pénétrait dans une zone de silence de plus en plus équivoque. Le silence d'une foule qu'hypnotise un spectacle et qui frémit, qui a peur ou qui s'impatiente.

Quelques voix isolées d'adolescents décidés à crâner.

Un tournant encore et le commissaire découvrit la scène : la ruelle étroite, avec des gens à toutes les fenêtres ; des chambres éclairées au pétrole ; des lits entrevus ; un groupe barrant le passage, et au-delà de ce groupe, un grand vide d'où montait un râle.

Maigret écarta les spectateurs, des jeunes gens pour la plupart, surpris de son arrivée. Deux d'entre eux étaient encore occupés à jeter des pierres dans la direction du chien. Leurs compagnons voulurent arrêter leur geste. On entendit, ou plutôt on devina : << Attention...!>>

(...) La charrette, poussée par un vieux, sauta sur les pavés, le long de la rue aux tournants nombreux, franchit le pont-levis et personne n'osa le suivre. (pp. 61-63)

A part le poste de police, à la mairie, il n'y a que la gendarmerie, dans la vieille ville. (...) (p. 82)

Les perspectives de l'espace

Comme nous avons déjà étudié les perspectives spatiales à partir d'une description statique faite par une présentation immobile dans un milieu élevé du centre de la ville, il est maintenant nécessaire que nous analysions aussi celles tenant à une description faite par un présentateur mobile dans un espace ouvert. Nous choisissons la description de la vieille ville que nous considérerons comme un espace ouvert parce qu'à partir des descriptions citées sur l'espace ouvert à propos de la mer et de la ville ; aucune scène n'est simultanément provoquée par le regard descripteur "on" suivant Maigret et apercevant des choses et le travailleur descripteur Maigret lui-même qui y est mobile. Dans d'autres descriptions, il est difficile de définir le "on" comme étant mobile ou posté quelque part. Dans la description du quai de l'Aiguillon à l'incipit, le douanier, seul personnage intradiégétique dans sa guérite, semble ne pas bouger de son abri au moment de la description, tandis que dans celle de la pointe du Cabélou, "on" n'apparaît qu'après l'arrivée de Maigret accompagnant le sergent de ville. Celui-ci lui parle des choses qu'ils rencontrent et de l'arrestation qu'il a opérée ce

matin-là. Et dans la description de la plage, “on” utilise plus le mode du regard que de l’action.

Nous pouvons définir la description de la vieille ville comme ambulatoire ou progressive, “un type particulier de description, liée au mouvement d’un personnage qui se déplace”¹⁸, avec des verbes successifs de mouvement au sujet de Maigret. Il “traversa, franchit, s’engagea, avançait, pénétrait, (...), découvrit la scène, “écarta” et enfin “franchit le pont-levis”. Ces verbes désignent les gestes du personnage à chaque endroit. A chaque verbe s’attache quelque chose : “le pont-levis, la ligne des remparts, une rue irrégulière et mal éclairée, une zone silencieuse, (...) que nous considérons comme des milieux par où il passe. Les yeux fonctionnent ensuite avec le verbe “découvrir” lorsque le chien jaune râlait après qu’on lui ait tiré dessus. Quand Maigret se déplace dans ces milieux, nous pouvons le suivre linéairement avec des lignes de perspectives horizontales et profondes.

Si nous contemplons cette description dans son ensemble comme un panorama, nous devinons d’abord divers aspects spatiaux comme la forme longue du pont et des remparts qui forment le cadre du milieu. Ce milieu qu’on appelle la ville close est limité d’abord par l’eau de tous les côtés des murailles et aussi par le pont parce qu’au pied des murailles de la vieille ville, il y a “le jusant (qui) découvrait, des bancs de base enchâssés de vieilles casseroles et de détritrus (p. 100)”, et que le pont-levis “qui relie la ville neuve à la vieille ville (p. 99)” enjambe l’eau. Cette limite des murailles clôt horizontalement ce milieu et ne semble pas permettre aux gens de la ville d’entrer ou de sortir librement. On doit emprunter le pont ou le bac qui fait “la navette entre le Passage et la vieille ville (p. 90).” Maigret atteint ensuite l’intérieur de cette vieille ville par “une rue irrégulière et mal éclairée” qui s’achemine vers une zone de silence. Une rue a

¹⁸ Michel Raimond, Le Roman (Paris : Armand Colin, 1988), p. 162.

généralement une forme allongée et elle se caractérise ici en plus par son irrégularité et le mauvais éclairage pour exprimer la peur de gens silencieux dans une zone de silence. Certains adolescents ont d'ailleurs peur du crime, mais s'impatientent et se défendent en faisant du bruit. Avant la scène, Maigret fait "encore" un tournant. Le mot "encore", peut vouloir dire qu'il n'a pas fait un tournant mais déjà plusieurs. Le présentateur nous montre aussi "des tournants nombreux" sans parler de gauche ou de droite par rapport au personnage. Michel Raimond a cité un exemple de l'effet des tournants qu'opère et invente Proust :

(...) Proust opère une révolution et invente, au moment où naît le cinéma, la beauté d'une plastique mouvante : l'observateur devient mobile au lieu de s'arrêter pour contempler, et, nouveauté par rapport à Flaubert, - à cause des tournants de la route ou de la voie de chemin de fer, le paysage prend à chaque instant une figure nouvelle, non parce qu'on passe d'un lieu dans un autre, mais parce qu'on découvre le même lieu sous plusieurs angles.¹⁹

Alors, ce tournant explicite permet à Maigret de découvrir sa destination. Nous pourrions y apercevoir l'apparition de la lumière. Dans cette description, nous trouvons "une rue irrégulière et mal éclairée" et "une rue étroite, avec des gens à toutes les fenêtres ; des chambres éclairées au pétrole. (...)" Ces deux rues sont caractérisées en opposition par la lumière ; l'une est dans l'ombre tandis que l'autre est éclairée par le pétrole avec des chambres visibles à travers les fenêtres. Lorsque cette rue éclairée diffère de l'autre, ce ne peut pas être la même rue. Il suffit que le personnage tourne quelque part pour que la scène éclairée remplace la scène mal éclairée. A l'égard du son, le présentateur nous introduit dans "une zone de silence" en contraste avec "quelques voix isolées d'adolescents décidés à crâner". Cette opposition renvoie aussi à deux milieux dont l'un est silencieux et l'autre bruyant. Ces deux milieux doivent se trouver un peu loin l'un de l'autre

¹⁹ Ibid., p. 163.

jusqu'à ce que le présentateur n'entende plus aucun bruit. Les voix isolées d'adolescents, que le présentateur "on" "entend, ou plutôt devine" avant le tournant (encore), deviennent après ce dernier celles de spectateurs ou de jeunes gens. Dans la scène, "deux d'entre eux (jeunes gens) étaient encore occupés à jeter des pierres dans la direction du chien et leurs compagnons voulurent arrêter leur geste" quand Maigret s'approcha d'eux.

Après avoir encore tourné, Maigret arrive dans un autre lieu qui a aussi une forme allongée et étroite, une ruelle étroite. Nous pourrions alors définir cette scène en deux parties : le dedans et le dehors. Le présentateur nous montre d'abord l'intérieur avec l'emploi de mots comme "des gens à toutes les fenêtres, des chambres éclairées au pétrole, des lits entrevues". Ensuite nous concevons l'extérieur avec des mots comme "un groupe barrant le passage, et au-delà de ce groupe, un grand vide d'où montait un râle", celui du chien jaune qui avait été tiré. Le présentateur nous montre la confusion entre ces espaces du dedans et du dehors. Enfin, en retournant sur ses pas, le présentateur nous fait le résumé de la description qu'il a faite. Partout où passe Maigret ce sont les pavés, de la rue aux tournants nombreux au pont-levis. Alors, nous pouvons dire que l'espace montré par le présentateur mobile dans Le Chien Jaune est horizontal par sa forme allongée. La verticalité est rarement présentée par ce présentateur mobile ; il existe seulement des gens barrant le passage qu'il peut facilement franchir. Le personnage changeant de lieu en se déplaçant raconte sans cesse le décor en changement.

Si nous contemplons cet espace avec la vision interne de Maigret qui se déplace d'un milieu à l'autre, nous pouvons concevoir avec une perspective en profondeur ces mêmes figures spatiales. En suivant Maigret qui se déplace toujours vers l'avant, nous percevons d'abord les formes étroites du pont-levis, de la rue irrégulière et mal éclairée et de la ruelle étroite par où il passe. Rien n'est constitué par une seule figure mais par des figures juxtaposées. Du fait que Simenon crée son milieu avec des mots concrets, il arrive quelquefois qu'un seul

mot désigne tout un milieu comme “le pont-levis” par exemple. Nous pouvons dire que Simenon fait une ellipse, c’est-à-dire que ce créateur ne nous montre pas comment est le pont exactement mais il nous le laisse imaginer avec des éléments du sens du mot et de notre expérience. Lorsqu’il l’a mentionné dans des passages où le personnage y entre et en sort, c’est aussi à titre de déictique spatial avec lequel l’énonciateur bouge : il “traversa le pont-levis”, il doit commencer d’abord par un bout du pont, le traverser et atteindre l’autre bout du pont. Cette manière de bouger se répète avec les mots la rue ou la ruelle. Alors, plus Maigret avance, plus il trouve la profondeur spatiale.

A l’égard de l’espace romanesque, objet de cette description ambulatoire, il faut dire que la vieille ville est entourée de murailles et qu’elle est nommée ville close. Cependant, nous la considérons comme un espace assez ouvert qui est visité par Maigret et que Simenon utilise pour nous préparer à un espace plus clos celui où vit le docteur Michoux, “la Gendarmerie Nationale”. La physionomie de cet endroit entouré de remparts est comparable à celle d’une ville fortifiée, bâtie pour lutter contre des ennemis comme le chien jaune et pour enfermer aussi les habitants qui y habitent ; la sécurité assurée est désignée aussi par la position du poste de police. Alors que les habitants ne sortent pas de cet endroit clos où il y a une longue rue étroite, irrégulière et mal éclairée, des pavés tout le long de la rue aux tournants nombreux, il semble n’exister qu’une seule sortie pour cet endroit : le pont-levis. Ce milieu qui se nomme “la vieille ville” est désigné par des caractérisants de la vieillesse comme des remparts, la lugubrité, le mauvais éclairage de ce vieux quartier, des vieilles casseroles, des chambres éclairées au pétrole, la charrette, etc. Ces mots n’évoquent pas la modernité. Même à la fin de la description, l’homme qui pousse la charrette, c’est un vieux. De plus, cette vieille ville encadre des milieux officiels de la ville comme la Gendarmerie Nationale, le poste de police et la mairie. Parmi ces lieux, la Gendarmerie Nationale est un endroit sur lequel nous allons mettre l’accent car c’est un espace clos pour le personnage, le docteur Michoux, et parallèlement, un espace transparent pour Maigret avec pourtant la même description qu’un cachot.

Dans l'espace ouvert, que ce soit la mer ou la ville, il y a la présence constante d'une atmosphère pluvieuse ou nuageuse et orageuse qui rend dynamique cet espace ouvert. Cette atmosphère a une fonction symbolique. La pluie est la métaphore d'un bombardement aérien quand Simenon écrit :

En attendant, ce dimanche, la ville est comme morte et l'atmosphère rappelle les villes de Nord quand pendant la guerre, on annonçait un bombardement aérien. (p.46)

Cette atmosphère renvoie à deux événements, la disparition étonnante de Jean Servières et l'empoisonnement mortel de M. Le Pommeret, qui surgissent ce dimanche sous la pluie. La pluie et le nuage sont les métaphores de l'eau qui recouvre la ville. Nous pourrions alors considérer symboliquement l'espace clos en le regardant s'obscurcir et s'engouffrer même dans un rideau de pluie. Il faut la lucidité de Maigret prévenu par un journal pour que l'atmosphère change complètement.

Aux dernières nouvelles, c'est demain (mardi 11) que le commissaire Maigret compte élucider définitivement le mystère... (...) (p. 140)

Maigret était de si bonne humeur, le lendemain matin, (...)

D'ailleurs, sans qu'on eût pu dire pourquoi la détente était générale. Cela tenait peut-être au temps qui, tout à coup, s'était mis au beau. Le ciel semblait avoir été lavé tout fraîchement. Il était bleu, d'un bleu un peu pâle mais vibrant où scintillaient de légères nuées. Du fait, l'horizon était plus vaste, comme si on eût creusé la calotte céleste. La mer, toute plate, scintillait, plantée de petites voiles qui avaient l'air de drapeaux épinglés sur une carte d'état-major.

Or, il ne faut qu'un rayon de soleil pour transformer Concarneau, car alors les murailles de la vieille ville, lugubres sous la pluie, deviennent d'un blanc joyeux, éclatant. (p. 141)

Au contraire de la pluie, la lumière du soleil n'apparaît qu'après changement complet d'atmosphère, ce qui correspond plus ou moins à la lucidité complète de Maigret. La lumière du soleil "scintillait" sur la mer et "éclatants" sont les murs de la vieille ville qui étaient auparavant lugubres. C'est la lumière du soleil qui "lave les nuages du ciel" ; la lumière peut alors trouer et dévoiler la lugubrité de la ville et de la mer recouvertes de gros nuages. De plus, elle rend "plus vaste" l'horizon. L'espace symboliquement clos sous la pluie devient ouvert sous la lumière. Jean Mambrino parle alors de don de l'atmosphère chez Simenon.

(...) Et cependant son œuvre, dans le détail comme dans l'ensemble, possède un rayonnement magique qui appartient bien à l'ordre de la poésie.

Certes on lui concède le don des <<atmosphères>>, mais généralement liées à la pluie, à la brume, aux nuits humides et sinistres des ports ou des villes mal éclairées par les lampadaires du crime ! Ce ne sont que clichés encore, car le lecteur attentif remarquera vite l'abondance des notations lumineuses, des images fraîches, aurorales, où le soleil brille à travers les yeux émerveillés de l'enfance. (...) Ce ne sont partout que taches brillantes, reflets, scintillements naïfs et tendres posés sur les visages ou les objets, passages de parfums, mouvements d'ombres dorées, toutes les nuances du jour sur la mer (...) ²⁰

2. L'espace fermé

Selon Goldenstein, l'espace fermé est "un espace limité, fermé, voire étouffant". Nous pouvons alors diviser cette définition en deux parties, un espace limité et un espace étouffant. Pour un espace limité, nous énumérons d'abord les

²⁰ Jean Mambrino, "Le mot du coffre", dans Simenon, Francis Lacassin et Gilbert Sigaux éd., (Paris : Plon, 1973), p. 24.

descriptions des habitations de chaque personnage puisque ces endroits sont constitués simplement de murs, d'un plancher qui encadrent ces lieux. Ces descriptions d'espaces fermés portent d'abord sur des habitations de personnages et de bâtiments concernant des événements regroupés autour de cuisines et de chambres et ensuite des milieux étouffants comme la prison où s'est enfermé le docteur Michoux et le café où il s'est fait surprendre.

- (la description d'une grosse maison bourgeoise devant laquelle M. Mostaquen est abattu) : les volets clos (...) une affiche de notaire à la vente à droite de la porte (...) la serrure (...) Dans le corridor règne une lourde odeur de poudre et de tabac. Une lampe de poche éclaire, sur les dalles du sol, des cendres de cigarette et des traces de boue (...) derrière la porte. Les portes qui ouvrent sur le corridor sont fermées à clef. Celle du fond, qui donne accès à un jardin, est ouverte. Le jardin est entouré d'un mur qui n'a pas un mètre cinquante de haut. De l'autre côté de ce mur, c'est une ruelle, qui débouche sur le quai de l'Aiguillon. (pp. 15-16)

- (...) quand il (Maigret) pénétra dans le café, une longue salle assez morne, au plancher gris semé de sciure de bois, aux tables de marbre, qu'attristent encore les vitraux verts des fenêtres(p. 17). (...) Il y avait dans l'atmosphère du café quelque chose de gris, de terne, sans qu'on sût préciser quoi. Par une porte ouverte, on apercevait la salle à manger où des serveuses en costumes bretons dressaient les tables pour le dîner. (p. 19)

(la villa du docteur Michoux)

- (...) Le bouton tourna. La porte s'ouvrit comme par enchantement et l'on put relever sur le tapis les mêmes traces boueuses : celles du chien et des fameux souliers.

La villa, d'une architecture compliquée, était meublée d'une façon prétentieuse. Ce n'était partout que recoins, avec des divans, des

bibliothèques basses, des lits clos bretons transformés en vitrines, des petites tables turques ou chinoises. Beaucoup de tapis, de tentures !

Quelques paysages bretons. Des nus signés, dédicaces : << Au bon ami Michoux >> ... Voire : << A l'ami des artistes >> ... (...)

Et Maigret ouvrait les portes, jetait un coup d'œil dans les chambres. Certaines n'étaient pas meublées. Le plâtre des murs était à peine sec.

Il finit par pousser une porte du pied et il eut un murmure de satisfaction en apercevant la cuisine. Sur la table de bois blanc, il y avait deux bouteilles à bordeaux vides.

Une dizaine de boîtes de conserve avaient été ouvertes grossièrement, avec un couteau quelconque. La table était sale, graisseuse. On avait mangé, à même les boîtes, des harengs au vin blanc, du cassoulet froid, des cêpes et des abricots.

Le sol était maculé. Il y traînait des restes de viande. Une bouteille de fine champagne était cassée et l'odeur d'alcool se mêlait à celle des aliments. (pp. 40-41)

(l'appartement de M. Le Pommeret)

- Une jolie maison en pierres grises, face à la mer. Et toutes les vingt secondes, le pinceau lumineux du phare incendiait les fenêtres.

Un balcon. Un hampe de drapeau et un écusson aux armes du Danemark.

Le corps était étendu sur le tapis rougeâtre d'un studio encombré de bibelots sans valeur. (...)

Sur les murs, des photographies d'actrices, des dessins découpés dans les journaux galants et mis sous verre, quelques dédicaces de femmes. (p. 71)

(...) Il était couché sur ce divant ...

(...) Les gravures galantes étaient plus nombreuses (p. 72) qu'ailleurs autour du meuble. Une veilleuse distillait une lumière rose. (...)

(...) Et, quand elle voulut répondre, il avait déjà aperçu, dans la cuisine, une bassine d'eau encore chaude, des assiettes propres à droites, des sales à gauche, et des verres. (p. 73)

(le poste de veille du Cabélou où habite Léon)

Maigret franchit un passage dont la porte avait disparu, pénétra dans une pièce dont le sol était de terre battue. Vers le large, d'étroites meurtrières donnaient vue sur la mer. De l'autre côté, une seule fenêtre, sans carreaux, sans montants.

Et, sur les murs de pierre, des inscriptions faites à la pointe du couteau. Par terre, des papiers sales, des débris innombrables.

“Voilà!... Pendant près de quinze ans, un homme a vécu ici, tout seul... (...) Il couchait dans ce coin, indifférent au froid, à l'humidité, aux tempêtes qui jetaient des paquets de mer par les meurtrières... (...)” (p. 86)

Maigret s'engagea dans un étroit escalier de pierre creusé à même l'épaisseur du mur, arriva dans une guérite ou plutôt dans une tour de granit ouverte des quatre côtés et permettant d'admirer toute la région.

(...) En bas, à la place même où dormait jadis le fou, nous avons vu un homme qui ronflait... (...)

Ils étaient redescendus dans la chambre carrée que les courants d'air rendaient glaciale. (...) (p. 87)

Il y avait de tout ; des bouteilles de vin fin, d'alcool de luxe, des boîtes à conserve vides et une vingtaine de boîtes intactes.

Il y avait mieux : les cendres d'un feu qui avait été allumé au milieu de la pièce, et, tout près, un os de gigot dénudé. Des quignons de pain. Quelques arêtes de poisson. Une coquille Saint-Jacques et des pinces de homard.

(...) (p. 88)

(la villa somptueuse du maire)

(...) Une portière de velours bleu retomba. La bibliothèque était vaste, les murs recouverts de belles boiseries, le plafond à poutres apparentes, comme dans les manoirs anglais.

On apercevait d'assez riches reliures, mais les plus précieuses devaient se trouver dans une bibliothèque close qui occupait tout un pan de mur. (pp. 126-127)

(la chambre d'Emma)

Maigret, lui, avait pénétré dans la chambre d'Emma, une mansarde plutôt, (...).

(...) Il (Maigret) soulevait un vieux drap de lit qui cachait une penderie. Elle contenait un costume breton en velours noir (...).

(...) Maigret, qui s'était assis au bord du lit près de son compagnon, faisait de ses gros doigts de menues choses (...) (pp. 142-143)

(la chambre du docteur Michoux à l'hôtel)

(...) Un peu plus tard, il était au premier étage, poussait la porte de la chambre 3, celle dont le balcon domine le port et la rade.

Le lit était fait, le plancher ciré, il y avait des serviettes propres sur le broc. (...)

(...) Maigret, (...), avisait une petite table de chêne posée devant la fenêtre et ornée d'un sous-main réclame et d'un cendrier. (p. 146)

A partir des maisons des personnages importants où va Maigret depuis son arrivée à Concarneau, les éléments de l'espace fermé dans Le Chien Jaune, se ressemblent avec le plancher, les murs et les meubles qui forment toujours une cuisine ou une salle à manger et la chambre d'une personne. Après avoir ouvert la porte d'une maison, le présentateur nous montre le plancher de diverses manières ; le corridor de la maison vide, le plancher gris semé de sciure de bois du café de l'Amiral, le tapis de chez Michoux et de l'appartement du Pommeret et le sol de terre battue du poste de veille de Léon par exemple. Il examine ensuite les murs parés de tableaux, notamment quelques paysages bretons et des nus dans la villa de Michoux, des photographies d'actrices et des dessins sur les murs chez le Pommeret, des inscriptions faites à la pointe du couteau chez Léon et enfin de

belles boiseries et une bibliothèque close dans la maison du maire. Et enfin des meubles sont présentés, une table ou un lit. Dans ces milieux fermés concernant surtout Michoux, il y a au moins une table ; plusieurs tables de marbre du café, de petites tables turques ou chinoises de la villa du docteur Michoux et une table de bois blanc dans la cuisine chez Michoux, une petite table en bois blanc dans le cachot à la Gendarmerie et une petite table de chêne dans la chambre 3 de Michoux. Autrement, il est question de lit comme avec les lits clos bretons de la villa de Michoux transformés en vitrines, le lit de la chambre 3 de Michoux.

Nous pouvons résumer en disant que les éléments de ces milieux fermés dans Le Chien Jaune varient seulement à cause des mots et que les mêmes thèmes reviennent : le plancher, les murs et les meubles. A partir de ces éléments, nous pouvons définir l'obsession des milieux fermés chez Simenon. Simenon en présentant des espaces fermés ne pense qu'à une salle à manger ou à une cuisine et à une chambre à coucher. C'est indispensable à l'homme puisque nous ne pouvons pas vivre sans manger ni dormir. Simenon nous présente la salle à manger ou la cuisine comme une pièce caractéristique des personnages principaux. La cuisine est ainsi sale en l'absence de la mère et de la bonne du docteur Michoux ; la salle à manger propre est occupée par la femme de Jean Servières ; la cuisine dans laquelle les assiettes sales sont à gauche et les propres à droite est celle du propriétaire de l'appartement de Pommeret ; la salle à manger et le café de l'hôtel de l'Amiral sont occupés par Emma, même au milieu de la pièce du poste de veille où vit Léon et où on avait allumé les cendres d'un feu, et tout près, un os de gigot (...) (p. 88). Une autre salle est la chambre où dorment des personnages. Simenon n'oublie pas non plus d'indiquer la chambre de chaque personnage ; il y a d'abord les lits dans la villa de Michoux, la chambre où Mme Servières est couchée (p. 49), le divan où dort et meurt Pommeret, en bas du poste de veille "à la place où dormait jadis le fou (p. 87)", il y a toujours le même coin où pendant près de quinze ans, un homme a vécu, tout seul, (...), indifférent au froid, à l'humidité aux tempêtes de la mer (p. 86), le lit de la mansarde d'Emma et de la chambre 3 du docteur Michoux et le lit du cachot de Michoux. Les femmes

n'ont une fonction que dans la salle à manger et dans les chambres. A partir de l'espace fermé, Simenon pousse les femmes dans leurs obsessions.

Dans l'espace fermé qui étouffe et protège à la fois le docteur Michoux, nous retrouvons toujours le thème du "coin et recoin" qui signifie "partie cachée, secrète, intime."²¹ Une chambre a normalement quatre coins dont chacun est formé de deux bouts de deux murs juxtaposés en angle droit. Dans cet espace très petit se situe souvent Michoux qui a dit :

(...) Et moi, j'avais le pressentiment que si je sortais de la maison, ce serait mon tour... Puis j'ai senti que le cercle se resserrait, que même à l'hôtel, même enfermé dans ma chambre, le danger me poursuivait...

<< J'ai eu un tressaillement de joie quand je vous ai vu signer mon mandat d'arrêt... Et pourtant...>>

Il regarda les murs autour de lui, la fenêtre aux trois barreaux de fer qui s'ouvrait sur la cour.

<< Il faudra que je change ma couchette de place, que je la pousse dans ce coin... (...)>> (p. 97)

Dans sa maison, l'architecture compliquée désigne à la fois l'étouffement et la protection. "Ce n'était partout que recoins (...)". Ces recoins où il se cache et s'enferme. Cependant, plus le présentateur évoque des recoins, plus nous sentons le resserrement par les murs, voire l'étouffement. L'ampleur des choses désignées au pluriel provoque aussi l'étouffement parce que ces choses remplacent l'espace libre dans la chambre. Plus le présentateur nous décrit "des divans, des bibliothèques basses, des lits clos bretons transformés en vitrines, des petites tables turques ou chinoises et beaucoup de tapis, de tentures", plus nous nous sentons serrés, entourés, encombrés par toutes ces choses. Maigret nous montre

²¹ Paul Robert, Le Petit Robert, p. 1625.

plus loin des chambres dont les murs peints sont encore à peine secs et enfin la cuisine dans laquelle il y a une table sur laquelle s'entassent encore des choses sales. A cause de ce dernier fait, Michoux a peur et s'enferme plus encore dans son coin au café et dans sa chambre 3 après avoir su que Léon et son chien envahissaient sa maison. Sans mère chez lui, Michoux étouffe dans le café. Le présentateur le décrit "dans son coin (...) toujours en pantouffles, non rasé, son foulard autour du cou". L'étouffement est de plus créé à cause du foulard qui semble étrangler le cou du personnage. Cette impression est décrite plus tard quand Maigret va voir le docteur Michoux dans sa prison : "Dans le cachot aux murs blanchis à la chaux (p. 91) , (...), Maigret remarque qu'on ne lui avait retiré ni ses bretelles, ni son foulard, ni ses lacets, comme c'est la règle (p. 92)." Toutes ces choses déjà analysées comme signes de l'étouffement révèlent aussi leur caractère protecteur. Les recoins, l'ampleur des choses et le foulard sont symboliques des deux bras de sa mère alors absente.

3. L'espace transparent

Dans Le Chien Jaune, l'espace romanesque se divise déjà en zones ouvertes et fermées avec un espace intermédiaire. Philippe Hamon a écrit dans le chapitre VI d' Introduction à l'analyse du descriptif "Étude d'un topos descriptif" du thème de la fenêtre²² et leurs variantes.

En effet, à regarder les textes eux-mêmes, on constate que cette fenêtre fait partie d'un ensemble thématique plus vaste, ensemble composé d'un lieu souvent fermé, clos (chambre, salon, mansarde, boudoir, habitacle quelconque...) A, d'un lieu intermédiaire B (la fenêtre, une porte, une porte-fenêtre, un balcon, un no man's land, un seuil, un perron, une frontière, un rivage, une limite, un hublot, une embrasure ou ouverture

²² Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, p. 224.

quelconque...), et d'un lieu ouvert C (rue, paysage, panorama urbain, site quelconque...):



A partir de cette remarque, nous pouvons dire que pour l'espace, dans Le Chien Jaune, la vision interne du "on" sur la vision interne des personnages immobiles ou en déplacement dans le texte, désigne aussi un milieu transparent représenté par divers éléments sous ces thèmes de la fenêtre et de la porte.

Le lieu intermédiaire B pourra être transparent (vitre de fenêtre, porte ouverte...) ou obturé (rideau tiré, porte fermée...).²⁴

Etant mobile ou posté, le présentateur nous transmet aussi des informations de A vers C et vice-versa.

Nous analyserons d'abord l'espace transparent décrit par le présentateur immobile de l'espace fermé ou ouvert à travers l'intermédiaire transparent, comme les fenêtres de l'hôtel de l'Amiral avec des vitres verdâtres.

ouvert -> fenêtre -> fermé

(...) Seules *les trois fenêtres* de l'hôtel de l'Amiral, à l'angle de la place et du quai *sont encore éclairées*.

Elles *n'ont pas de volets* mais, à travers *les vitraux verdâtres*, c'est à peine si l'on devine les silhouettes. Et ces gens attardés au café, le

²³ Ibid., p. 228.

²⁴ Ibid., p. 230.

douanier de garde les envie, blotti dans sa guérite, à moins de cent mètres.

(p. 11)

Quand ils (Maigret et Leroy) furent dehors, ils purent voir encore la longue tête du docteur que *les vitraux* déformaient, rendaient plus longue tout en lui donnant une teinte *verdâtre*. (p. 37)

Les trois fenêtres de l'hôtel sans volet désignent l'intermédiaire transparent. Les vitraux sont normalement quelque chose de transparent, mais en ce moment, ils deviennent l'instrument qui déforme la figure réel de l'espace. Etant en dehors de l'hôtel, le présentateur devine les silhouettes ou la longue tête du docteur Michoux qui s'engouffre dans le café. Lorsque le présentateur "on" n'est qu'un œil, il doit présenter sa vision interne des personnages, le douanier et ensuite Maigret et Leroy. Néanmoins, cet intermédiaire perd sa transparence pure à cause de la couleur verdâtre qui déforme la vision du "on". "On" doit deviner qui sont ces gens-là attardés au café.

fermé -> fenêtre -> ouvert

Il pleuvait. Les rues étaient pleines de boue noire. Le vent agitant les persiennes du premier étage. Maigret avait dîné dans la salle à manger, non loin de la table où le docteur s'était installé, funèbre.

A travers les petits carreaux verts, on devinait dehors des têtes curieuses qui, parfois, se collaient aux vitres. (p. 29)

A travers une chose transparente comme "les petits carreaux verts", où "les trois fenêtres de l'hôtel de l'Amiral" ou les vitraux verdâtres dans la citation précédente, Maigret et "on", immobiles dans le milieu clos de l'hôtel, portent leur regard vers "les rues" et "dehors" où sont décrits la pluie, le vent et les gens curieux. Le regard descripteur doit toujours "deviner" les choses décrites. Simenon a employé aussi des métaphores, surtout à propos des gens qui sont dans cet hôtel.

L'après-midi, le café de l'Amiral, avec ses petits carreaux glauques, fut comme une cage du Jardin des plantes devant laquelle les curieux endimanchés défilent. (...) (p. 56)

Sur la place, par contre, à l'angle du quai, les trois baies verdâtres de l'hôtel de l'Amiral étaient illuminées, mais à cause des vitraux, elles donnaient plutôt l'impression d'un monstrueux aquarium. (p. 74)

Le présentateur transforme le "café" en "cage du Jardin" et en "monstrueux aquarium". Les gens se trouvant dans le café deviennent "des plantes". Il y a antithèse entre le "Jardin" évoquant la terre et l'"aquarium" rappelant la mer. Ces thèmes sont analogues aux thèmes de la ville et de la mer que nous avons analysés sous le titre de l'espace ouvert.

Une autre sorte d'intermédiaire transparent dans Le Chien Jaune est désigné par "la porte". Sa nature opaque oblige les personnages à l'ouvrir. Le présentateur mobile veut passer d'un milieu à un autre, qu'ils soient ouverts ou fermés.

Dans la description de la villa du docteur Michoux, quand Maigret veut y pénétrer, il pousse "la barrière" et nous présente des portes qu'il va ouvrir dans cette maison composée de nombreuses chambres pour terminer par la porte de la cuisine. Passant par cette barrière et par chaque porte intérieure, nous pouvons dire que Maigret avance alors dans un milieu transparent, du fait que chaque fois qu'il ouvre une porte, il n'y a aucun signe de fermeture de celle-ci. Il n'est plus question que de la porte suivante qu'il va pouvoir ouvrir pour se diriger vers les chambres de cet espace fermé.

fermé -> la porte -> ouvert

Le présentateur mobile peut faire le chemin inverse, par ce même intermédiaire. Un bon exemple est celui du mouvement de Leroy qui monte verticalement “chez lui à l’hôtel” au deuxième étage, au grenier et sur la corniche du toit. Il doit passer par une trappe et la lucarne qui sont des variantes du thème de la porte et qui permettent au personnage de rejoindre l’espace ouvert. Jamais, le “troueur” Maigret ne manque d’aller vers les zones ouvertes. Par la porte, Simenon nous amène de cette manière de l’espace fermé à l’endroit ouvert sans métaphore, par le seul fait que Maigret s’attaque à l’opacité de la porte.

“Maigret, c’est une sorte de fenêtre, ou de lucarne, voire même un appareil que l’on nomme un *voyant*, qui troue l’épaisseur et l’opacité de la porte par la transparence duquel nous contemplons.”²⁴

L’étude du présentateur “il” dans cette citation peut insister sur notre remarque de l’espace transparent. La porte et la fenêtre sont deux éléments qui permettent la liaison focalisateur-focalisé et notre passage d’un milieu ouvert ou fermé vers un milieu transparent.

4. L’espace rapporté

Dans Le Chien Jaune, l’espace rapporté constitue l’indescriptif comme par exemple Brest, Paris où Jean Servières s’enfuit et la prison de Sing-Sing aux Etats Unis où Léon est enfermé. Ces deux espaces surgissent au moment où un personnage, comme Maigret dans le premier cas, et Léon, dans le deuxième cas, mentionnent “un ailleurs qui se suppose au cadre de l’action.”

“Et Maigret lut : (un télégramme)

“ *Sûreté Générale à commissaire Maigret, Concarneau.*

²⁴ Hubert Juin, “Un roman ininterrompu” dans Simenon, Francis Lacassin et Gilbert Sigaux eds. (Paris : Plon, 1973), p. 80. Voir aussi aux pages 8-11.

“ Jean Goyard, dit Servières, dont avez envoyé signalement, arrêté ce lundi soir huit heures hôtel Bellevue, rue Lepic, à Paris, au moment où s’installait chambre 15. A avoué être arrivé de Brest par train de six heures. Proteste innocence et demande être interrogé sur le fond en présence avocat. Attendons instructions.” (pp. 123-124)

De cette citation, on dit que Jean Servières s’enfuit à Paris et il y est arrêté. Jean Servières va à Paris parce qu’il le connaît bien. Le fait est que dans le passé Jean Servières “y a vécu longtemps ...(p. 101)” comme en témoignent les deux citations suivantes.

(...) D’abord échetier ... Puis secrétaire générale d’un petit théâtre... Puis directeur d’un cabaret de Montmartre... Deux faillites .. Rédacteur en chef, pendant deux ans, d’une feuille de province, à Nevers je crois... Enfin il est à la tête d’une boîte de nuit ... *Quelqu’un qui sait nager...* (...) (pp. 101-102)

Né dans le Morbihan. Longtemps journaliste à Paris, secrétaire générale de petits théâtres, etc. A fait un modeste héritage et s’est installé à Concarneau. A épousé une ancienne ouvreuse, qui était sa maîtresse depuis quinze ans. Train de maison bourgeois. Quelques frasques à Brest et à Nantes. Vit plutôt de petites rentes que du journalisme dont il est très fier. Palmes académiques. (p. 54)

Alors, dans le passé, Jean Servières habitait et travaillait longtemps à Brest et à Paris. Et c’est lui qui a écrit l’article des drames de Concarneau au journal Phare de Brest à Brest et ensuite il s’enfuit à Paris et loge dans un hôtel.

De plus, tous les personnages coupables dans ce roman sont venus d’ailleurs : le docteur Michoux vient de Juan-les-Pins, Yves Le Pommeret de Paris, Jean Servières de Paris (pp. 53-54). Alors, l’espace rapporté dans ce cas est

l'indescriptif, c'est-à-dire que l'auteur ne décrit pas cet espace mais il ne dit que le nom propre.

En outre, Emma et Léon, les deux victimes, sont à l'origine de Quimper (p. 144).

Maigret lui-aussi vient d'ailleurs, c'est-à-dire de la Brigade Mobile de Rennes où "il avait reçu un coup de téléphone alarmé du maire de Concarneau. (p. 17)"

Un nom de lieu signicatif pour l'histoire du Chien Jaune est la prison de Sing-Sing en Amérique où était enfermé Léon. Ce lieu est important parce qu'il explique les mauvaises aventures de Léon causées par le docteur Michoux et ses deux amis qui voulaient faire du trafic de cocaïne. Ce lieu du passé est pour Léon "un enfer" (p. 168). Alors Léon veut que les trois coupables aient le même destin que lui. Cet espace rapporté désigne donc le lieu motif du roman comme le dit Léon :

" La volonté de faire subir le même sort à ceux qui étaient cause de toute cette débâcle!... Pas les tuer! Non! ... Ce n'est rien de mourir... A Sing-Sing, j'ai essayé vingt fois, sans y parvenir... J'ai refusé de manger et on m'a nourri artificiellement... Leur faire connaître la prison! J'aurais voulu que ce fût en Amérique. Mais c'était impossible..." (p. 168)

De cette façon, Léon veut que les trois coupables soient punis dans la prison comme lui-même. Dans cette prison de Sing-Sing, Léon voulait mourir à cause du malheur que les autres prisonniers lui donnaient tandis que dans la prison à la Gendarmerie Nationale où est enfermé le docteur Michoux, celui-ci sans être menacé par d'autres prisonniers a peur de mourir.

De plus, comme le tatouage ineffaçable de S-S. sur la main de Léon lui est le souvenir inoubliable, la prison de Concarneau sera aussi inoubliable pour le docteur Michoux, lui est le plus coupable et le plus criminel des trois parce que c'est lui qui a insisté en faveur de la dénonciation du trafic de cocaïne sur la Belle-Emma, le bateau de Léon (p. 166).

Ces espaces rapportés, même s'ils sont indéscriptifs, assurent quand même leur rôle évocateur. La prison de Sing-Sing surtout affiche l'esprit de son lieu et explique la haine et le désir de vengeance de Léon.

L'espace romanesque du Chien Jaune est en relation avec les personnages et l'intrigue lorsque Simenon se soucie de provoquer la psychologie de ses personnages s'exprimant à travers leur visage et leur peau. De sa théorie, Simenon crée Maigret qui s'occupe de "se mettre dans la peau de tel ou tel personnage". Nous allons analyser l'espace en relation avec le personnage et l'espace en fonction avec l'intrigue.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHAPITRE III

La fonction de l'espace

Gérard Genette a proposé deux fonctions diégétiques de la description.

(...) La première est d'ordre en quelque sorte décoratif. On sait que la rhétorique traditionnelle range la description, au même titre que les autres figures de style, parmi les ornements du discours : la description étendue et détaillée apparaît ici comme une pause et une récréation dans le récit, de rôle purement esthétique, comme celui de la sculpture dans un édifice classique. (...) La seconde grande fonction de la description, la plus manifeste aujourd'hui parce qu'elle s'est imposée, avec Balzac, dans la tradition du genre romanesque, est d'ordre à la fois explicatif et symbolique : les portraits physiques, les descriptions d'habillement et d'ameublement tendent chez Balzac et ses successeurs réalistes, à révéler et en même temps à justifier la psychologie des personnages, dont ils sont à la fois signe, cause et effet.¹

En ce qui concerne la première fonction décorative de Genette, nous avons mis l'accent dans le premier chapitre sur la présentativité de l'espace : les présentateurs (descripteurs), le mode configuratif, la perspective et la technique picturale : de la peinture et de la cinématographie et dans le chapitre II sur l'espace romanesque : ouvert, fermé, transparent et rapporté . Dans ce chapitre, nous traiterons d'abord la fonction explicative et symbolique pour justifier le sens

¹ Gérard Genette, Figures II (Paris : Seuil, 1969), pp. 58-59.

psychologique du personnage principal et ensuite l'intrigue du Chien Jaune en relation avec l'espace fictif.

1. L'espace et le personnage

Dans cette étude, nous analyserons le docteur Michoux, tout ceci en s'appuyant sur la pensée de Philippe Hamon sur la description du personnage :

Enfin, la description, (...), est également opérateur de classement du personnage dans un espace intra-textuel construit par le texte : l'ampleur quantitative (description plus ou moins étendue) et qualitative (effet de schématisation variable) d'une description sert aussi à définir la place du personnage dans une hiérarchie de personnages, celle de l'œuvre tout entière ; personnages principaux et secondaires, de premier plan et second plan, personnages-héros et utilisés, etc. Très souvent, c'est ce coefficient de schématisation variable dans la technique du portrait ou de la description du milieu qui, dans le texte classique, sert à indiquer le "rang" fonctionnel du personnage, son statut de "principal" ou de "secondaire" ; plus le personnage est le centre de descriptions étendues, plus il est important dans l'histoire.²

Les personnages dans ce roman sont nombreux. D'après cette constatation, nous avons choisi le docteur Ernest Michoux comme protagoniste parce qu'il est le plus remarqué par les présentateurs, "on" et "Maigret". Il est ainsi "le personnage-centre de description". Son portrait physique et moral porte la cohérence avec le milieu. La description du portrait physique et moral du docteur Michoux est itérative : il est décrit ou observé par Maigret d'une part et le

² Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptif, (Paris : Hachette, 1981), pp. 116-117.

narrateur d'autre part tout au long du récit. Et il est percé jusqu'à devenir transparent par ces deux descripteurs. Ce personnage central comporte la gradation ou plutôt la dégradation du portrait physique et moral en relation avec son habitat provisoire. Il est d'ailleurs indiqué comme antithèse de Maigret et des journalistes considérés comme des forts et des sportifs tandis que le docteur Michoux se montre malade et lâche.

Pour ses personnages utilisés, Simenon marque "l'étiquette"³ pour les concrétiser : il nous informe avec des mots concrets et itérativement leur nom, leur portrait physique et moral, leur métier, leur vie quotidienne, leur passé mais Simenon ne prédit pas le destin de ses personnages parce qu'il se met dans la peau du personnage et qu'il laisse son personnage "suivre sa logique à lui" et "aller jusqu'au bout de sa vie".⁴ Parmi ces informations, nous analyserons la description au sens psychologique. Ce sens comporte d'une part l'analyse du portrait physique du personnage choisi et d'autre part l'expression de son esprit moral à travers "sa peau". Ensuite nous retracerons les causes profondes qui ont poussé le personnage central à faire telle ou telle action surtout des drames violents et à se montrer peureux et lâche.

³ Philippe Hamon, "Statut sémiologique du personnage", Poétique du récit (Paris : Edition du Seuil, 1977), p. 142. "Le personnage est représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé des marques que l'on pourrait appeler son "étiquette". Les caractéristiques générales de cette étiquette sont en grande partie déterminées par les choix esthétiques de l'auteur."

⁴ Francis Lacassin, "Simenon", Magazine littéraire n°107 (décembre 1975), p. 24.

Voici “les étiquettes” du portrait physique du docteur Michoux :

Une main froide. Un visage en lame de couteau, au nez de travers. Des cheveux roux déjà rares, bien que le docteur n’eût pas trente-cinq ans. (p. 19)

(...) le docteur était dans le café, en pantoufles, un foulard passé autour du cou en guise de faux col. Ses traits étaient tirés, ses cheveux roux mal peignés. (p. 36)

Ernest Michoux descendit, vers quatre heures et demie, toujours en pantoufles. Sa barbe avait poussée. Son foulard de soie crème était maculé de sueur. (p. 57)

Maigret remarqua qu’on ne lui avait retiré ni ses bretelles, ni son foulard, ni ses lacets, comme la règle. (p. 92)

Le docteur Michoux a sa forme corporelle si plate et mince que Simenon le montre avec “son visage en lame de couteau, au nez de travers, des cheveux roux déjà rares et sa barbe poussée.” Son visage en lame de couteau renvoie à la chose dangereuse qu’on peut utiliser pour tuer d’autres personnages. Des marques de son habit comportent un foulard de soie crème, des bretelles, des lacets et surtout des pantoufles qui sont le titre du deuxième chapitre du roman “Le docteur en pantoufles”. De ces marques, nous remarquons que Simenon avait choisi les objets d’une forme longue et qui donnent l’impression de tordre le corps.

Pour donner le portrait moral de ce personnage, Simenon utilise l’hyperbole en décrivant ses traits physiques : sa tête, son corps, ses vêtements et ses souliers. Voici la réaction du docteur Michoux qui montre son inquiétude, son angoisse et sa peur.

(...) le docteur Michoux, qui avait à peine desserré les dents, se penchait pour regarder son verre en transparence. Son front était plissé. Son visage,

naturellement décoloré, avait une expression saisissante d'inquiétude. (p. 22)

Il (Maigret) fixa Michoux, qui avait une tête plus oblique que jamais, (...) (p. 47)

Le docteur, le front ruisselant de sueur, avait arraché son foulard et on voyait son cou maigre, sa chemise maintenue par un bouton de col à bascule. (p. 71)

Mais il ne vit qu'un pâle visage en lame de couteau qui, sur le lit de camp, émergeait d'une couverture grise. Les prunelles étaient fiévreuses, profondément enfoncées dans les orbites (...) Le cerne des paupières rongait la moitié. (pp. 149-150)

C'était Michoux! (...) Michoux blanc comme un drap, les traits tirés, les narines pincées, les lèvres décolorées. (p. 170)

Et il tendait son cou de jeune coq maigre, où saillait une pomme d'Adam jaunâtre. Son nez paraissait plus oblique que de coutume. (p. 179)

Michoux était toujours plus maigre, plus jaune, plus souffreteux, mais il ne désarmait pas. (p. 182)

A partir de ces informations, nous voyons le changement des traits physiques, l'auteur utilise le mot "plus" pour le montrer comme par exemple "(...) une tête plus oblique que jamais (p. 47).", "Son nez paraissait plus oblique que de coutume (p. 179).", et "Michoux était toujours plus maigre, plus jaune, plus souffreteux. (...) (p. 182)". Ce personnage central comporte d'une part le changement de sa tête et d'autre part de son corps portant des vêtements avec ses souliers. Pour sa tête, "ses cheveux roux mal peignés, son visage naturellement décoloré." Et pour son corps, ce personnage est maigre et il maigrit encore de dix kilos (p. 154). Le désordre des vêtements comme "son foulard de soie crème (...) maculé de sueur, sa chemise maintenue par un bouton de col à bascule et surtout l'absence de cravate" montre de temps en temps l'impression de la dégradation du personnage jusqu'à la détresse. Le narrateur et Maigret observent toujours ce personnage central. Ils nous montrent son angoisse et son inquiétude qui semblent

ne pas relâcher dans tout le récit. La manière qu'il exprime ses émotions est d'une part la couleur et la peau qui pâlit, "son visage naturellement décoloré, un pâle visage, les lèvres décolorées, ses mains pâles, une pomme d'Adam jaunâtre (...) etc." et d'autre part la couleur sombre des prunelles fiévreuses qui "profondément enfoncées dans les orbites, les cernes des paupières, sa barbe (...) poussée, ses joues non rasées, sa teinte verdâtre, plombée, terreuse, (...) etc. La couleur pâle et foncée des éléments corporels du personnage donne l'impression d'une image avec le bas-relief parce que la couleur pâle montre des traits tirés du portrait de l'homme tandis que la couleur sombre montre des éléments plus profonds. Deuxièmement, la psychologie du personnage se montre par la déformation des traits comme "des cheveux roux mal peignés, une tête plus oblique que jamais, son nez (de travers) plus oblique que de coutume". Cette obliquité dénature la forme d'un homme dont la tête et le nez se trouvent naturellement à l'axe vertical sur le visage. L'obliquité donne l'impression de l'inclinaison de la ligne verticale. Nous pouvons considérer comme la ligne de la vie du personnage qui s'incline de plus en plus jusqu'au bout de sa vie.

L'habitat intérieur des personnages peut refléter le coupable et l'innocent. Le narrateur du récit décrit l'habitat intérieur du docteur Michoux pour présenter qu'il est le vrai coupable.

La villa, d'une architecture compliquée, était meublée d'une façon prétentieuse. Ce n'était partout que recoins, avec des divans, des bibliothèques basses, des lits clos bretons transformés en vitrines. Des petites tables turques ou chinoises. Beaucoup de tapis, de tentures!

La volonté manifeste de réaliser, avec de vieilles choses, un ensemble rustico-moderne.

Quelques paysages bretons. Des nus signés, dédicaces : "Au bon ami Michoux"... voire : "A l'ami des artistes" ...

Le commissaire regardait ce bric-à-brac d'un air grognon, tandis que l'inspecteur Leroy n'était pas sans se laisser impressionner par cette fausse distinction.

Et Maigret ouvrait les portes, jetait un coup d'œil dans les chambres. Certaines n'étaient pas meublées. Le plâtre des murs était à peine sec. (p. 40)

Dans l'habitat du docteur Michoux, tout sonne faux. Nous remarquons qu'une "architecture était compliquée et cette villa était meublée d'une façon prétentieuse." Dans cette nouvelle villa, il y a "des recoins, des divans, des bibliothèques basses, des lits clos bretons transformés en vitrine, des petites tables turques ou chinoises, beaucoup de tapis, de tentures". Selon Le Petit Robert, un recoin est une partie cachée, secrète, retirée et intime. Un divan est un long siège sans dossier ni bras qui peut servir de lit de repos. Des bibliothèques basses sont des armoires qui ont peu de hauteur. Des lits clos bretons transformés en vitrine sont des meubles destinés au coucher à battants de bois qui se ferment qu'on transforme en vitrine. Des petites tables turques ou chinoises viennent de l'Asie. Des tapis qu'on couvre le plancher et des tentures sont l'ensemble des éléments destinés à recouvrir et à décorer les murs d'une pièce. D'après cette description, nous remarquons que les éléments de l'habitat intérieur du docteur Michoux mélangent de vieilles et de nouvelles choses. Les meubles présentent quelques choses de caché, de mélangé entre le rustique et le moderne. Ils reflètent que le propriétaire est un faux bourgeois. Des éléments meublés renvoient aussi au propriétaire qui manque d'argent pour décorer la maison inachevée. D'ailleurs, certaines chambres dans cette maison ne sont pas encore meublées. Cela montre que Michoux manque d'argent.

Tandis que la maison somptueuse du maire est décrite avec appréciation :

- Elle (la femme du maire) attend monsieur le maire dans la bibliothèque... (...)

Elle sortit, dans un froissement de soie. Une portière de velours bleu retomba. La bibliothèque était vaste, les murs recouverts de belles boiseries, le plafond à poutres apparentes, comme dans les manoirs anglais.

On apercevait d'assez riches reliures, mais les plus précieuses devaient se trouver dans une bibliothèque close qui occupait tout un pan de mur.

L'ensemble était d'une réelle somptuosité, sans faute de goût, le confort parfait. Bien qu'il y eût le chauffage central, des bûches flambaient dans une cheminée monumentale.

Aucun rapport avec le faux luxe de la villa du docteur. (...) (pp. 126-127)

Le meuble dans la villa du maire s'oppose à la fausse distinction de la villa du docteur. Selon le narrateur, des matériels qu'on décore dans la villa du maire sont magnifiques. La grande bibliothèque est ornée de belles boiseries sur les murs. Le plafond est à poutres apparentes. Les riches reliures dans une bibliothèque close qui occupe tout un pan de mur renvoient au grand bourgeois ou à l'aristocrate qui est propriétaire de la maison. C'est un bon goût avec le confort parfait. On pourrait conclure que le propriétaire n'a pas de problème d'argent et d'ailleurs il n'est pas le coupable dans l'histoire.

Simenon nous montre aussi les causes et les effets de la lâcheté du docteur Michoux si bien qu'il exprime à travers "sa peau" son émotion peureuse. Parmi des personnages du roman, le docteur Michoux agit d'une manière opposée aux forts représentés par Maigret et des journalistes. Il a l'air maladif à la vue de ses traits physiques et nous pourrions observer ses traits psychiques exprimant sa lâcheté.

Maigret était campé là comme l'antithèse du prisonnier, de l'agitation, de la fièvre, de la maladie, l'antithèse de cette frousse malsaine et écœurante.
(p. 98)

Il n’y avait pas à s’y tromper : Leroy se laissait gagner par la peur ambiante. Mais, le plus intoxiqué, si l’on peut dire, par ce virus, était Ernest Michoux, dont la silhouette était d’autant plus falote qu’elle contrastait avec la tenue sportive, les gestes désinvoltes et l’assurance des journalistes. (p. 68)

Maigret et les journalistes sont considérés comme des forts. L’antithèse du “fort” est le malade pour son état physique et le lâche pour son état psychique qui est évidemment le caractère général du docteur. Nous analyserons ces deux thèmes par les antithèses entre Michoux et Maigret.

Premièrement, le docteur est “prisonnier” mais Maigret et les journalistes se déplacent ou se promènent sans cesse en liberté. Dans ce roman, nous ne voyons jamais que le docteur se présente dans l’espace ouvert. Il s’enferme toujours dans un milieu plus ou moins contraint. Sa maison est pour lui un endroit clos même si elle est un milieu transparent dans laquelle Maigret pénètre facilement. A l’hôtel de l’Amiral où il passe provisoirement les nuits, Michoux s’enferme de plus en plus, d’abord dans le café, dans un coin du café et dans sa chambre 3. Plus les drames sont dévoilés, plus il s’enferme dans un espace clos. Après l’empoisonnement manqué, le docteur Michoux se place dans un coin et ensuite il se cache dans sa chambre 3 au premier étage de l’hôtel comme en témoigne la citation suivante :

(...) Dehors, on affirmait que toutes les bouteilles étaient empoisonnées.
 (...). Le docteur Michoux, dans un coin, feuilletait des journaux sans les lire. (...) Maigret fumait, placide, et de temps en temps le patron venait s’assurer d’un coup d’œil qu’il n’y avait pas de nouveau drame. (...)

Il (le docteur) se leva, hésita, dit assez vite :

“Bonsoir...”

Et il disparut dans l'escalier. On l'entendit qui enlevait ses chaussures, au premier, juste au-dessus de la tête de Maigret. Il ne resta plus dans le café que la fille de salle et le commissaire." (p. 30-31)

Le lendemain de l'empoisonnement réussi à M. Le Pommeret, Maigret donne ensuite un mandat d'arrêt en blanc contre le docteur Michoux et l'enferme dans la prison de la Gendarmerie Nationale (pp. 81-82). Et vers la fin de l'histoire, après le procès dans le cachot du docteur, il est condamné à vingt ans de travaux forcés par la Cour d'assises du Finistère et il s'embarque à l'île de Ré sur le bateau nommé La Martinière qui conduit cent quatre vingts forçats à Cayenne (pp. 182-183). Par rapport à la dégradation de son habitat provisoire de plus en plus fermé, sa maison, la chambre 3 de l'hôtel de l'Amiral, la prison de la Gendarmerie Nationale, à l'île de Ré et vingt ans emprisonné à Cayenne, chef lieu de la Guyane française, département français d'outre mer, nous pouvons résumer que le docteur Ernest Michoux est le vrai prisonnier tout au long du roman et qu'il ne sortira jamais de l'espace fermé.

Par contre, Maigret est libre. Ces personnages, Maigret et les journalistes, peuvent pénétrer n'importe où. L'espace n'est jamais fermé pour eux. Depuis son arrivée samedi soir, Maigret habite provisoirement dans l'hôtel de l'Amiral (p. 17). Le lendemain vers dix heures du matin, après avoir su l'apparition du chien jaune dans le jardin du docteur (p. 36), Maigret va chez le docteur Michoux (p. 37), qui se trouve à ce moment là à l'hôtel de l'Amiral. L'heure du déjeuner, Maigret se rend chez Jean Servières après être informé de la disparition de Servières qui laisse son auto sanglante au bord de la route (p. 48). Vers cinq heures moins dix, Maigret se déplace dans la vieille ville après l'événement du tir sur le chien jaune. (p. 61) A l'hôtel, des journalistes viennent de Paris (p. 63). Vers dix heures du soir, Maigret s'en va dans l'appartement de Le Pommeret qui est empoisonné à mort (p. 71). Lundi matin, Maigret lance un mandat d'arrêt à Michoux pour l'empêcher de commettre d'autres crimes et arrive au poste de veille du Cabélou (p. 86) et il visite le docteur dans la prison de la Gendarmerie

Nationale (p. 91). Lundi soir vers onze heures, Maigret monte sur le toit de l'hôtel pour observer la scène entre Léon et Emma dans la maison vide (p. 107). Il va ensuite dans l'officine dans laquelle le douanier tiré à la jambe est opéré (p. 118). Le maire invite Maigret chez lui jusqu'à une heure du matin (p. 126). Mardi matin, Maigret pénètre dans la chambre d'Emma (p. 142) et la chambre 3 où dormait le docteur avant son arrestation (p. 146). Et enfin, Maigret se rend à la Gendarmerie pour la déduction des événements et le jugement contre les coupables, le docteur Michoux et sa mère (p. 149). Maigret peut ainsi pénétrer partout en liberté.

Deuxièmement, le thème de l'agitation signifie aussi la fièvre, la nervosité à cause de la peur que nous allons analyser comme l'état psychique du docteur Michoux. La fièvre ou la maladie attrape ordinairement la personne qui ne peut pas assez se reposer et n'est pas en bonne santé. Simenon, qui pendant son développement de l'histoire, est à l'état de médecin et indique la peur comme le "virus" surtout le symptôme du docteur Michoux qui a l'air fiévreux. La peur se répand comme ce microbe qui se répand dans l'air. L'espace comme la ville attrape ainsi cette maladie : "Le dimanche, en effet, la terreur règne en ville (...) Michoux ne quitte pas l'hôtel (...) Il est malade de peur (...) Mais il reste bien décidé à se défendre jusqu'au bout, par tous les moyens (...) (p. 174)" Le virus est la cause de la fièvre tandis que la lâcheté est la cause de la nervosité et aussi de l'inquiétude, de l'angoisse, de la frousse et de la peur, etc. Cependant les causes majeures de la lâcheté du docteur Michoux est le chien jaune dont le maître est son adversaire. En s'inquiétant du chien, le docteur ne peut pas assez se reposer. La faiblesse de la santé cause les maladies comme la fièvre tandis que ses causes mineures sont des maladies physiques depuis son enfance (pp. 94-96).

Au contraire, Maigret n'exprime jamais la lâcheté ou la peur. Il est, pour le narrateur, une statue de la placidité (p. 94) qui ne s'émeut jamais de drames qui se suivent les uns après les autres. Tout le monde dans la ville le respecte. Le docteur Michoux, affichant son innocence lui demande humblement la protection en disant

: “ J’ai failli vous demander votre protection, mais j’ai craint de vous voir sourire.. J’ai craint davantage encore votre mépris... Car les hommes forts méprisent les lâches... (pp. 94-95)” Le docteur est mis en contraste avec les journalistes parce qu’il n’est pas en forme et qu’il a toujours l’air maladif. Tandis que les journalistes sont actifs. Ils s’agitent sans cesse en travaillant avec “les gestes désinvoltes” comme s’ils sont en traîn de courir. De plus, le narrateur les présente en tenue de sport qui s’oppose au foulard de soie et surtout les pantoufles du docteur Michoux nerveux du danger.

Pour créer ses personnages, Simenon utilise un procédé de la subconscience ⁵. Il leur fait exprimer leur peur, leur angoisse, leur colère comme un homme naturel à travers leur peau, leur tête, leur corps et leurs vêtements en désordre. La technique de Simenon est de formuler cette expression psychique qu’il a enregistrée dans la vie quotidienne. Le personnage de Simenon peut être n’importe qui dans la rue qu’il choisit et peut aller jusqu’au bout de sa vie. Dans un entretien avec Francis Lacassin, Simenon a révélé la technique pour créer le personnage central :

Le roman consiste à créer un groupe social quelconque, cinq ou six personnes, peu importe, autour d’un personnage central, et il ne reste plus à l’auteur que se mettre dans la peau de ce personnage central. ⁶

2. L’espace et l’intrigue

Nous analyserons ensuite l’espace et l’intrigue dans Le Chien Jaune. Il s’agit de l’intrigue de l’enquête menée par Maigret, celle du crime par Michoux et

⁵ Francis Lacassin, “Simenon” dans Magazine Littéraire, n° 107 (décembre 1975) p. 24.

⁶ Ibid., p. 24.

celle de la vengeance par Léon. La description du café de l'Amiral et celle de la ville renforcent l'intrigue du crime en ce qui concerne les drames du tir des victimes innocentes comme Monsieur Mostaguen, le chien jaune et le douanier. Le café de l'Amiral est un lieu où le docteur Michoux empoisonne Le Pommeret qui est la victime du second crime du docteur. De plus, la description de la maison vide à gauche de l'hôtel de l'Amiral constitue l'intrigue du premier crime par le docteur Michoux et l'intrigue de la vengeance par Léon. D'ailleurs, l'espace corporel, surtout la physionomie des personnages, joue un rôle important dans ces intrigues.

2.1. L'intrigue de l'enquête

L'espace dans Le Chien Jaune joue une fonction sur l'intrigue de l'enquête menée par Maigret. Au cours de l'enquête, Maigret visite tous les endroits stratégiques comme par exemple l'hôtel de l'Amiral, les habitats des personnages et la vieille ville.

Voici l'itinéraire de Maigret au cours de l'enquête

- | | |
|---------------|---|
| Le samedi 8 | : Maigret s'installe à l'hôtel de l'Amiral.. |
| A 17 heures | : Maigret entre dans le café de l'Amiral fréquenté par des clients surtout des habitués comme le docteur Michoux, Jean Servières et Le Pommeret. Maigret aperçoit ici un chien jaune et Emma. |
| Plus tard | : Le premier empoisonnement est commis. Le docteur en s'inquiétant l'aperçoit. Ses deux complices ont l'air d'avoir peur. |
| Le dimanche 9 | |
| A 8 heures | : Maigret va acheter du tabac et fait un tour en ville. |
| A 10 heures | : Il revient dans le café. |

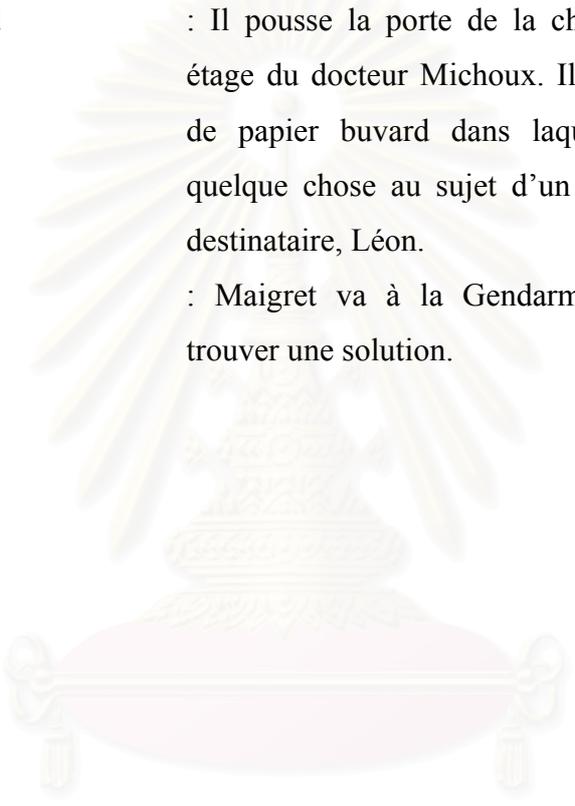
- Plus tard : Maigret demande à Emma si elle voit le chien jaune. Leroy lui répond qu'un paysan l'a vu le matin dans le jardin de Michoux.
- Plus tard : Le commissaire visite la villa du docteur Michoux après avoir appris la présence du chien jaune dans le jardin de Michoux. Il y a des traces profondes des pattes du chien jaune et celles de pieds énormes chaussés de souliers à clous de Léon. Dans la cuisine, la table est sale et graisseuse. Le sol est maculé.
- Plus tard : A l'hôtel de l'Amiral, dans le café, la première personne que Maigret aperçoit est dans un coin, le docteur Michoux, toujours en pantoufles, non rasé, son foulard autour du cou. Le commissaire aperçoit le chien jaune, couché aux pieds d'Emma. Le marchand de journaux passe par l'hôtel pour vendre les journaux "Le Phare de Brest".
- Plus tard : A la rivière Saint-Jacques, Maigret trouve la voiture abandonnée et sanglante de Jean Servières au bord de la route. Chez Jean Servières, Maigret rencontre Mme Servières dans la salle à manger et il parle de la rentrée de celui-là.
- Plus tard : A l'hôtel, le docteur est au premier étage et Le Pommeret vient d'en sortir.
- Vers 16 heures et demie : Dans le café de l'Amiral, le docteur descend et il y rencontre Maigret. Leroy téléphone à Maigret que le chien jaune a été tiré dans la vieille ville, près du passage d'eau.
- Plus tard : Maigret visite la vieille ville quand il fait nuit parce que les chambres sont éclairées au pétrole.

- Plus tard : A l'hôtel de l'Amiral, le commissaire emporte le chien jaune dans un réduit où l'on entasse les bouteilles vides.
- A 21 heures : Le maire vient en auto et voit Maigret à l'hôtel.
- A 22 heures : Le maire téléphone à Maigret pour demander des renseignements sur la situation.
- Plus tard : Maigret visite l'appartement de Le Pommeret qui est empoisonné à mort. Chez celui-ci, le mort est étendu sur le tapis. (...) D'après ce qu' un docteur dit à Maigret sur les effets de la strychnine, Le Pommeret a pu tout aussi bien avaler le poison à l'hôtel que dans son appartement.
- Plus tard : A l'hôtel, le pharmacien arrive pour examiner les assiettes et les verres qu'on a apportés de l'appartement de Le Pommeret et ceux qui n'étaient pas encore débarrassés dans le café de l'Amiral.
- Le lundi 10
- A 8 heures : Sur la place, devant l'hôtel, il y a le marché hebdomadaire. Sous les yeux de Maigret, Léon s'enfuit à l'impasse et passe par la maison vide.
- A 8 heures et demie : Le maire arrive quand Maigret est dans le café. Le commissaire donne un mandat d'arrêt en blanc au docteur Michoux. Il observe Emma qui est joyeuse. Leroy emmène le docteur à la Gendarmerie Nationale.
- Plus tard : Maigret sort de l'hôtel avec deux sergents de ville. Ils font le tour des bassins, quittent la ville pour venir à la pointe du Cabélou. A l'ancien poste de veille du Cabélou, Maigret va dans un passage

et entre dans une pièce où a habité Léon. On y trouve des choses que Léon a apportées de la maison du docteur. Un pain de six livres volé au boulanger. Un panier de merlans disparu d'une barque de pêche etc. Puis, ils ne contournent pas les bassins mais traversent une partie du port dans le bac qui fait la navette entre le Passage et la vieille ville. A peu de distance de l'endroit où, la veille, des jeunes gens assaillaient le chien jaune à coup de pierre, Maigret fixe un mur, une porte monumentale surmontée d'un drapeau et des mots "Gendarmerie Nationale". Il entre dans un cachot aux murs blanchis à la chaux dans lequel est enfermé le docteur Michoux.

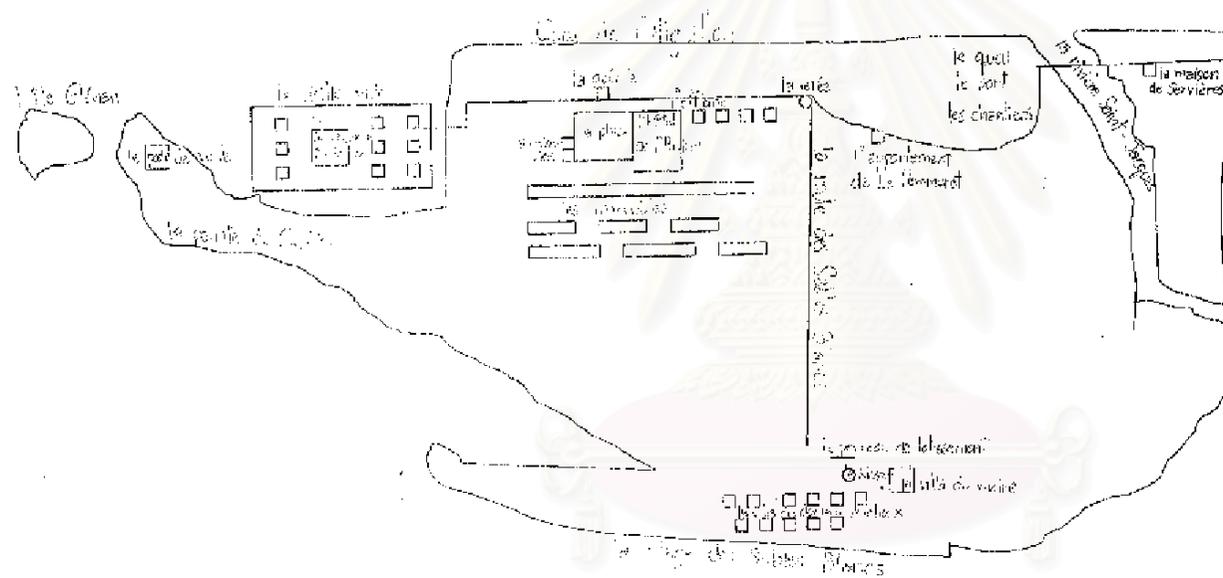
- Plus tard : Au café de l'Amiral, Maigret dit à Emma de lui servir à déjeuner dans sa chambre.
- Un peu avant 23 heures : Leroy rejoint Maigret sur la corniche de l'hôtel de l'Amiral opposée au quai. Puis ils tournent vers la deuxième maison à droite. La scène amoureuse du "Couple à la bougie" se trouve au second étage de la maison vide. Un quart d'heure plus tard, Emma est là. Puis Emma et Léon sortent ensemble de la maison vide.
- Plus tard : Maigret descend de la corniche et apprend un nouveau crime, celui du douanier. Il va à l'officine d'un pharmacien. Le maire y arrive et invite Maigret chez lui.
- Le mardi 11
- A 1 heure : Maigret sort de la maison du maire après lui avoir résumé tous les crimes.

- Plus tard : Dans le café, Maigret rencontre Mme Servières qui vient demander des nouvelles de son mari.
- Ce matin : Maigret pénètre dans la chambre d'Emma. Dans la boîte aux coquillages, Maigret trouve une photographie d'Emma et de Léon et une lettre que Léon a écrite à Emma.
- Un peu plus tard : Il pousse la porte de la chambre 3 au premier étage du docteur Michoux. Il y trouve une feuille de papier buvard dans laquelle Emma a écrit quelque chose au sujet d'un rendez-vous avec le destinataire, Léon.
- Vers 12 heures : Maigret va à la Gendarmerie Nationale pour trouver une solution.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

le plan reconstitué de la ville



สถาบันวิทยบริการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Dès le début du roman, Maigret s'installe à l'hôtel de l'Amiral dont le café est le lieu de réunion des suspects notamment le docteur Michoux, Le Pommeret et Jean Servières. Emma, la fille de salle qui habite dans la mansarde de l'hôtel, est une des personnes qu'observe Maigret. Le chien jaune apparaît de temps en temps aux pieds d'Emma à la caisse du café. Maigret observe toujours les personnages et leurs traits physiques lui permettront d'élucider l'énigme. Et puisque, après l'événement du tir, le docteur Michoux ne sort pas de l'hôtel à cause de la peur prétendue du chien jaune et de son maître, Maigret peut observer sa réaction. Dans le café, après avoir lu *Le Phare de Brest*, le docteur a fermé la porte qui s'ouvre directement sur le quai. Maigret, qui veut sortir, la trouve fermée. Emma explique que c'est le docteur qui l'a fait. Le commissaire "fixe Michoux, qui a une tête plus oblique que jamais, hausse les épaules, sort par l'autre porte, celle de l'hôtel (p. 47)." Selon nous, la tête plus oblique que jamais du docteur indique la dégradation de l'état physique causée par l'état psychique. C'est ainsi que la porte, l'espace de l'habitat, et la tête oblique, espace corporel, sont des indices de l'enquête pour Maigret.

Dans la salle de café, Maigret rencontre parfois le maire qui vient demander des renseignements et qui le pousse à arrêter Léon. Le commissaire lance une fois un mandat d'arrêt contre le docteur Michoux en présence du maire sous prétexte de protéger Michoux. A ce moment-là, Emma, observée par Maigret, est "moins pâle qu'à l'ordinaire, sans pouvoir maîtriser un tressaillement de joie (p. 82)". Voilà un autre indice pour le commissaire.

D'ailleurs, sur la place devant l'hôtel, le lundi 10 novembre, il y a un marché hebdomadaire. Ce jour-là, deux sergents de ville ont arrêté Léon et tous les trois passent par ce marché. C'est ainsi que Léon a l'occasion de s'enfuir et de se cacher dans la maison vide qui est à vingt mètres plus loin de l'hôtel. Ce lieu du crime est un endroit sûr pour se cacher. Mais Maigret le sait alors il attend de voir la scène du "Couple à la bougie" sur le toit de l'hôtel.

Maigret monte sur le toit de l'hôtel pour regarder la scène entre Léon et Emma au second étage de la maison vide. Emma sort de l'hôtel après avoir aperçu le reflet de la bougie dans la maison vide. Elle y rencontre Léon, qui est furieux d'avoir été invité dans cette maison vide le vendredi 7 novembre à onze heures où a lieu l'événement du tir sur Mostaguen. Emma essaie de montrer son innocence en pleurant, en expliquant et en suppliant cet homme. Selon Maigret, Emma devient belle (p. 115) après avoir fait l'amour avec Léon tandis qu'auparavant, "elle était anémique. Sa poitrine plate n'était pas faite pour éveiller la sensualité (p. 31)". Léon dénoue enfin cette situation tendue en une scène amoureuse et ils s'en vont ensemble. Maigret comprend donc que Léon et Emma s'aiment depuis longtemps. Il veut avoir des indices supplémentaires, alors il entre dans la chambre d'Emma.

Dans la mansarde d'Emma, Maigret trouve dans une boîte aux coquillages une photographie d'Emma et de Léon à Quimper et une lettre que Léon a écrite à Emma. La photo montre clairement la liaison entre Léon et Emma tandis que la lettre montre l'invitation pour Emma dans "La Belle-Emma", le nouveau bateau de Léon. La lettre déclare aussi leur futur mariage. Le nom du bateau renvoie à l'amour de Léon pour Emma. Maigret connaîtra plus tard l'histoire du bateau dans le chapitre intitulé "La Belle-Emma". Léon révélera qu'un Américain et les trois hommes qui sont Michoux, Jean Servières et Le Pommeret lui ont proposé un chargement de cocaïne. Léon l'a accepté parce qu'il voulait rembourser le plus vite possible l'argent prêté par la banque pour la construction de son bateau. Il a été arrêté en Amérique avant le débarquement. Plus tard, il savait la vérité que l'Américain était un agent de la répression. C'était lui qui avait envoyé à la police américaine des renseignements sur les convois en partance. La prime de la dénonciation a été partagée entre eux quatre. C'est ainsi que la Belle-Emma est confisquée et que Léon est enfermé à la prison de Sing-Sing.

Le docteur Michoux, en l'absence de sa mère et de sa servante, loge à l'hôtel de l'Amiral dans la chambre 3 au premier étage. Dans cette chambre,

Maigret trouve une feuille de papier buvard dans laquelle Emma a écrit quelque chose pour donner rendez-vous à un destinataire. Maigret prouve que c'est Emma qui l'a écrite grâce à son nom signé dans la lettre "mma" (p. 147). Maigret ne peut voir que "... te voir...heures...inhabitée...absolument..." et il y remplit les vides et connaît enfin le rendez-vous dans la maison inhabitée à onze heures. Et lorsque c'est l'écriture d'Emma, trichée par le docteur, cette lettre est destinée à Léon, le bien aimé d'Emma qui, d'après le docteur, doit avoir confiance en elle et vient à l'endroit de rendez-vous. Le docteur pourrait alors tirer sur lui.

En outre, Maigret va aussi chez les personnages suspects. Le lendemain de son arrivée, Maigret se rend tout de suite chez Michoux après avoir su que le chien jaune était apparu dans le jardin de la villa du docteur. Il y a des traces profondes de pattes du chien jaune et celles de pieds énormes chaussés de souliers à clous de Léon. D'après la trace des souliers énormes, Maigret sait que le vagabond est grand. Dans la cuisine, la table est sale et graisseuse, le sol est maculé. D'après ces indices, Maigret sait bien que ce n'est pas le docteur ni sa mère ni sa servante qui ont sali la cuisine de cette manière mal élevée. Maigret peut élucider que le vagabond l'a fait exprès pour que le docteur apprenne sa présence chez lui. Le rôdeur a mangé quelques aliments dans la cuisine et en a volé d'autres, ce qui sera révélé dans le chapitre de "La pointe du Cabérou". Car c'est dans l'ancien poste de veille que le vagabond a habité avant l'arrestation. Maigret y trouve toutes les choses volées en grande quantité que l'homme ordinaire peut prendre pendant deux semaines.

Ensuite, Maigret va à la rivière Sainte-Jacques où il trouve la voiture abandonnée et sanglante de Jean Servières au bord de la route. Il se rend ensuite à la maison bourgeoise de Servières pour demander auprès de sa femme des renseignements sur la rentrée de celui-ci. Maigret reçoit plus tard de ses nouvelles par un télégramme envoyé de Paris annonçant qu'un commerçant l'a vu à Brest et qu'il a logé dans un hôtel à Paris.

Le dimanche 9, à dix heures, un nouveau crime surgit. Le Pommeret est tué par le poison qui est de la strychnine. Maigret va à l'appartement de Le Pommeret. Chez lui, Le Pommeret est étendu sur le tapis. On examine les assiettes et les verres de l'appartement de Le Pommeret et ceux du café de l'Amiral. D'après Maigret, l'empoisonnement peut être commis à l'hôtel ou dans l'appartement parce que la logeuse a dit que Le Pommeret était sorti de l'hôtel un peu après sept heures et avait mangé à huit heures chez elle. Puis, il a pris un cachet d'aspirine parce qu'il avait mal à la tête. La tête lourde est un symptôme causé par la strychnine. Et le moment de l'enquête est à dix heures. Enfin, Maigret apprend que l'empoisonnement dans une fine à l'eau est commis à l'hôtel par le docteur Michoux mais qu'Emma a lavé le verre.

Lundi 10, Maigret quitte la ville pour se rendre à la pointe du Cabélou où deux sergents de ville ont arrêté Léon. Dans le poste de veille du Cabélou, Maigret peut savoir qu'un vagabond qui est indifférent au froid du vent, y a dormi. Il y a des provisions volées. Maigret s'intéresse beaucoup aux aliments en grande quantité. Il sait que Léon n'est pas armé et qu'il porte des vêtements de marin.

Le soir, chez le maire, Maigret résume les drames au maire avant de savoir, à cause de la lumière de la villa du docteur Michoux, que Mme Michoux est rentrée chez elle. Maigret peut élucider grâce au décor, somptueux et sans faute de goût, de la maison du maire que celui-ci n'est pas coupable. Il est le vrai aristocrate. Quand il voit la lumière de la villa du docteur Michoux, il demande au maire qui l'a allumée. Celui-ci lui répond que c'est la mère du docteur qui est rentrée chez elle. En fait, le lecteur apprend plus tard que Mme Michoux a allumé la lumière dans sa villa pour faire croire qu'elle était chez elle tandis qu'en vérité, elle allait tirer sur quelqu'un pour aider son fils.

D'ailleurs, Maigret se rend de temps en temps à la vieille ville. Il trouvera le chien jaune tiré au bord de la route dans la ville close. Maigret l'emportera à

l'hôtel de l'Amiral pour faire venir son maître. Léon vient enfin mais sans être aperçu.

Maigret vient voir le docteur à la Gendarmerie Nationale, dans son cachot "aux murs blanchis à la chaux". Ici, Maigret rend visite au docteur pour s'assurer qu'il est installé confortablement et qu'il ne manque de rien. Il parle avec lui. Celui-ci parle de sa maladie et sa lâcheté prétendue. Il mentionne aussi les drames, le chien jaune et son maître rôdeur dont il a peur. Maigret montre toujours la sympathie au docteur.

Et vers midi du 11, Maigret va voir le docteur encore une fois pour l'élucidation des drames. La prison devient un tribunal. Maigret lance un mandat d'arrêt contre le docteur Michoux pour tentative d'assassinat et blessures sur la personne de M. Mostaguen et pour empoisonnement volontaire de son ami Le Pommeret, et un autre mandat contre Mme Michoux pour agression nocturne. Voici la réaction du docteur : "Son nez (le nez du docteur) paraissait plus oblique que de coutume (p. 179)" dans cette prison après que Maigret ait signé un mandat d'arrêt contre le docteur. Le visage du docteur, à travers son nez plus oblique, exprime son inquiétude.

C'est ainsi que l'intrigue de l'enquête menée par Maigret s'attache à l'espace. Simenon fait monter Maigret sur le toit de l'hôtel de l'Amiral pour qu'il connaisse la relation entre Léon et Emma et comprenne que Léon est plutôt victime que criminel. La visite de la villa du docteur Michoux montre que Léon doit avoir quelques affaires avec le premier. D'ailleurs, au cours de l'enquête, Maigret observe des indices provenant aussi bien des personnes que des objets qui reflètent la mentalité du propriétaire et qui rendent facile à résoudre le problème des crimes. Si Maigret enferme ensuite le docteur Michoux à la Gendarmerie Nationale, c'est pour l'empêcher de commettre un autre crime. Et la solution est parfaite.

2.2. L'intrigue du crime

Le café de l'Amiral fait partie de l'intrigue du crime dans le roman. Nous remarquons qu'avant d'être tirées, les trois victimes, M. Mostaguen, le chien jaune et le douanier, sortent du café de l'Amiral où l'on rencontre facilement les gens retardés en ville. Dans le premier drame, M. Mostaguen sort du café pour rentrer chez lui. Il s'arrête devant la maison vide pour allumer son cigare et devient la fausse cible de tir du docteur Michoux qui veut en fait faire descendre Léon. La présence du chien jaune fait peur aux habitants de la ville. Ainsi un cordonnier tire sur cet animal quand celui-ci se promène dans la vieille ville après être sorti du café. Et le douanier quitte le café avant d'être tiré par Mme Michoux. Le café est un espace où Mme Michoux peut rencontrer quelqu'un sur lequel elle va tirer pour tromper le commissaire ; le criminel n'est pas son fils puisqu'il est en prison et ne peut donc pas tirer sur le douanier.

Nous remarquons que les événements du tir ont lieu surtout en ville. Le premier événement pour M. Mostaguen a lieu devant la maison vide dans le centre ville près de l'hôtel de l'Amiral. Le deuxième événement pour le chien jaune se passe dans la vieille ville. Le troisième incident est arrivé vers les quais. A ce propos, nous pouvons conclure que l'espace ouvert est dangereux pour les personnages secondaires qui s'attardent la nuit.

Les événements du coup de fusil sont itératifs. Nous pouvons aussi remarquer que la description de l'espace corporel des victimes tirées et celle de l'espace terrestre, où se passent les incidents, s'entrelacent. Voici la description des trois faits.

1. Il (M. Mostaguen) s'étale sur le sol, au bord du trottoir, la tête dans la boue du ruisseau (...) (p. 12)

Les allées et venues qui succèdent à cette scène sont plus difficiles à établir dans un ordre chronologique rigoureux. Le douanier s'avance vers

l'homme couché, un peu rassuré par la présence du chien, une grosse bête jaune et hargneuse. Il y a un bec de gaz à huit mètres. D'abord le fonctionnaire ne voit rien d'anormal. Puis il remarque qu'il y a un trou dans le pardessus de l'ivrogne et que de ce trou sort un liquide épais. (p. 13)

Mais un spasme le secoue. Ses lèvres s'agitent. Les muscles du visage se contractent tandis que le médecin prépare sa seringue pour une piqûre. (p. 15)

La voiture d'ambulance arrive. On hisse M. Mostaguen sur une civière. (pp. 16-17)

2. Et un des lanceurs de pierres rougit jusqu'aux oreilles tandis que Maigret le poussait vers la gauche, s'avancait vers l'animal blessé. (...)

Le chien était sale, ses poils drus maculés de sang. Il avait le ventre boueux, la truffe sèche et brûlante. Maintenant qu'on s'occupait de lui, il reprenait confiance, n'essayait plus de se traîner sur le sol où vingt cailloux l'encadraient.

“Où faut-il le conduire, commissaire?...”

- A l'hôtel... Doucement... Mettez de la paille dans le fond de la charrette ...”

Ce cortège aurait pu être ridicule. Il fut impressionnant, par la magie de l'angoisse qui, depuis le matin, n'avait cessé de s'épaissir. La charrette poussée par un vieux, sauta sur les pavés, le long de la rue aux tournants nombreux, franchit le pont-levis et personne n'osa le suivre. Le chien jaune respirait avec force, étirait ses quatre pattes à la fois dans un spasme. (pp. 62-63)

Le vétérinaire avait extrait la balle et entouré l'arrière-train du chien d'un pansement roide. (p. 65)

3. Dans l'officine, un homme étendu à même le sol poussait des gémissements rythmés en fixant le plafond. (...)

C'était le douanier qui, le vendredi précédent, était de garde dans le port et avait assisté de loin au drame dont Mostaguen avait été victime. (...)

Un peu de sang coulait par terre. Le pharmacien avait lavé la jambe du douanier à l'eau oxygénée qui formait des trainées de mousse rose.

Un homme racontait, dehors, peut-être pour la dixième fois, d'une voix qui n'en restait pas moins haletante :

“ J'étais couché avec ma femme quand j'ai entendu un bruit qui ressemblait à un coup de feu, puis un cri...” (...) Ma femme voulait que j'aille voir... (...) J'ai vu une forme sombre... J'ai reconnu l'uniforme... Je me suis mis à crier, pour éveiller les voisins, et le marchand de fruits qui a une auto m'a aidé à amener le blessé ici...” (...)

Quatre hommes transportaient le blessé dans une pièce du fond où ils l'étendaient sur un canapé. (pp. 118-119)

Des gémissements arrivaient de la pièce du fond (...) La balle n'a fait qu'effleurer le mollet (...) Il a eu plus de peur que de mal (...) Il faut dire aussi que l'hémorragie a été assez forte. (p. 121)

A partir des citations ci-dessus, nous remarquons une redondance des mêmes thèmes concernant le crime que nous énumérons dans le tableau suivant.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

M. Mostaguen	le chien jaune	le douanier
1. les victimes l'homme couché, l'ivrogne, le blessé	l'animal blessé	un homme, une forme sombre, le blessé
2. le sol le sol, au bord du trottoir, la boue du ruisseau	boueux, le sol, vingt cailloux	le sol, par terre
3. la plaie un trou dans le pardessus de l'ivrogne (au ventre)	à l'arrière-train	au mollet
4. le sang liquide épais	maculés de sang	hémorragie assez forte
5. les symptômes du spasme - un spasme le secoue - ses lèvres s'agitent - les muscles du visage se contractent	- ses quatre pattes à la fois dans un spasme.	des gémissements rythmés
6. les transporteurs on (quelqu'un)	un vieux	le marchand de fruits le voilier (celui qui raconte) et quatre hommes
7. le véhicule la voiture d'ambulance sur une civière	la charette	l'auto du marchand de fruits
8. la destination à l'hôpital	près de la cour à l'hôtel de l'Amiral	dans une pièce du fond de l'officine sur un canapé

Selon ce tableau, nous remarquons deux catégories, le thème 1 jusqu'à 5 et le thème 6 jusqu'à 8.

Dans la première catégorie, les descriptions des victimes sont des images floues. Avant d'être identifiés, M. Mostaguen est décrit comme "l'homme couché", "l'ivrogne" et "le blessé" ; le chien jaune est "l'animal blessé" et le douanier "un homme", "une forme sombre" et "le blessé". Le sol soutient le corps des blessés sur lequel nous trouvons la plaie, le sang et les symptômes du spasme. A partir du sang, nous concevons sa couleur rouge tandis que les symptômes du spasme provoquent le son. Alors nous pouvons conclure que l'espace terrestre comme le sol et l'espace corporel des victimes s'entrelacent.

Pour la deuxième catégorie, puisque les victimes sont blessées et qu'elles ne peuvent pas se déplacer elles-mêmes à l'endroit où elles seront guéries, il faut des transporteurs et des véhicules. Le véhicule est en relation avec le blessé. La voiture d'ambulance vient transporter M. Mostaguen, le bon bourgeois de la ville à l'hôpital. Une charrette emmène le chien jaune à la destination comme l'hôtel de l'Amiral. Et l'auto du marchand de fruits transporte le douanier à l'officine. L'endroit où vont les blessés dépend aussi de leur classe sociale.

Cependant, nous n'oublions pas que l'empoisonnement de M. Le Pommeret se passe dans le café de l'Amiral par le docteur Michoux. Et Le Pommeret va mourir dans son appartement. Michoux a mis de la strychnine dans le verre de Le Pommeret au café de l'Amiral parce que premièrement quelqu'un avait auparavant empoisonné dans le verre des trois hommes et le commissaire. C'est le docteur qui a remarqué avant de la boire alors le premier empoisonnement est raté. Il est difficile de prouver que le premier empoisonneur commet encore une fois l'empoisonnement. Deuxièmement, à cause du monde qui va et vient dans le café, il est difficile d'identifier l'empoisonneur et Emma doit laver les verres au fur et à mesure. Elle est susceptible de nettoyer aussi le verre de la fine à l'eau empoisonnée de Le Pommeret. C'est ainsi que le docteur commet ce crime

dans le café de l'Amiral. Cet incident tragique se passe même dans l'espace transparent où les personnes peuvent entrer et sortir librement. L'hôtel de l'Amiral se trouve dans le centre ville. C'est un lieu public où les personnages peuvent aller et venir pour boire et se rencontrer mais dans un temps limité. C'est un espace mi ouvert mi fermé. Il est ouvert parce que tout le monde peut passer par-ci par là et il est fermé parce qu'il y a des portes qu'Emma ferme chaque nuit. Cet événement de l'empoisonnement arrive quand l'hôtel est ouvert alors nous pouvons insister sur le fait que l'espace ouvert est dangereux pour les personnages et qu'il engendre tous les crimes.

La description de la maison vide a une relation avec l'intrigue du premier crime commis par le docteur Michoux et l'intrigue de la vengeance menée par Léon.

L'espace mi ouvert mi fermé comme la maison vide joue aussi une fonction dans l'intrigue du premier crime commis par le docteur Michoux. Tout d'abord, il est le lieu où se cache le docteur quand il a le projet de tirer le coup de fusil sur Léon mais le tir est raté sur M. Mostaguen. Le plan de cette maison vide est parfait pour se cacher et commettre un crime. Voici la description de la maison vide :

On regarde le seuil de deux marches. C'est le seuil d'une grosse maison bourgeoise dont les volets sont clos. A droite de la porte, une affiche de notaire annonce la vente publique de l'immeuble pour le 18 novembre :

<< Mise à prix : 80 000 francs...>>

Un sergent de ville chipote longtemps sans parvenir à forcer la serrure, et c'est le patron du garage voisin qui la fait sauter à l'aide d'un tournevis.

(p. 15)

Elle est inhabitée depuis un an. Dans le corridor règne une lourde odeur de poudre et de tabac. Une lampe de poche éclaire, sur les dalles du sol,

des cendres de cigarette et des traces de boue qui prouvent que quelqu'un est resté assez longtemps à guetter derrière la porte.

(...)

Les portes qui ouvrent sur le corridor sont fermées à clef. Celle du fond, qui donne accès à un jardin, est ouverte. Le jardin est entouré d'un mur qui n'a pas un mètre cinquante de haut. De l'autre côté de ce mur, c'est une ruelle, qui débouche sur le quai de l'Aiguillon.

“ L'assassin est parti par là!” annonce Jean Servières. (p. 16)

Lorsque l'incident du tir sur M. Mostaguen a lieu devant la maison vide, les curieux contemplent alors l'intérieur de cette maison vide. Le narrateur nous montre d'abord la fermeture des volets de cette grosse maison bourgeoise alors il faut faire sauter la serrure pour y entrer. Dans le corridor, on sent “une lourde odeur de poudre et de tabac” et on trouve “des cendres de cigarette et des traces de boue de quelqu'un qui guette derrière la porte”. “Quelqu'un” de cet événement n'est autre que le docteur Michoux qui attend de tirer Léon en laissant ces indices. Presque toutes les portes sont fermées sauf celle du fond où le coupable sort de cette maison sans être aperçu. En plus, le mur qui donne sur le quai de l'Aiguillon est très bas pour que l'assassin puisse partir sans difficulté. Et à cause de ce crime, Maigret arrive à Concarneau.

2.3. L'intrigue de la vengeance

La maison vide n'est pas seulement le lieu où le docteur Michoux commet le premier crime, elle sert aussi de refuge à Léon après avoir échappé aux deux sergents de ville. Cela présente la fonction de l'espace sur l'intrigue de la vengeance de Léon. Voici la description de la fuite de Léon.

(...) le prisonnier avait bondi dans une impasse, à vingt mètres de l'hôtel de l'Amiral, tout à côté de la maison vide dont la boîte aux lettres avait craché une balle de revolver le vendredi précédent. (p. 79)

Cet événement s'est passé sous les yeux de Maigret. La maison vide se trouve à vingt mètres de l'hôtel de l'Amiral. Léon est passé par cette maison vide pour aller plus loin et il a pu s'enfuir sans être arrêté dans cette impasse. Il est entré dans la rue bordée des deux côtés de maisons et de boutiques dans lesquelles Léon a pu d'abord se cacher avant de revenir se réfugier dans la maison vide. La ville et la maison vide jouent alors un rôle protecteur pour ce personnage. Et tout de suite après cette scène, Maigret a lancé un mandat d'arrêt contre le docteur Michoux (p. 82). Léon, qui voulait que le coupable soit enfermé à son tour dans la prison, a atteint son but.

Le soir, Maigret et Leroy sont montés sur la corniche de l'hôtel de l'Amiral pour attendre la scène du "Couple à la bougie" entre Emma et Léon au second étage de la maison vide. Ce lieu, qui peut être dangereux pour un suspect comme Léon, lui devient un endroit sûr car personne ne pense que quelqu'un puisse se cacher dans le lieu du crime. Voici la description de la maison vide :

C'était la deuxième maison à droite, une des rares à égaler l'hôtel en hauteur. Elle se trouvait dans un pan d'obscurité complète et pourtant l'inspecteur eut l'impression qu'une lueur se reflétait sur une vitre sans rideau du second étage. (p. 109)

Dans cette scène, Léon a allumé une bougie dans sa chambre du second étage de la maison vide dont la fenêtre donne sur la chambre d'Emma. Puisque la hauteur de l'hôtel était égale à celle de la maison vide, Emma a aperçu le reflet de la bougie et elle est allée voir Léon pour s'expliquer et pour lui demander une réconciliation. Enfin, ils ont décidé de s'enfuir ensemble. La maison vide qui est un peu à écart de l'hôtel est un lieu amoureux pour Léon et Emma parce qu'elle amène ces deux personnages à se comprendre l'un l'autre et que c'est l'endroit où Léon a choisi de terminer sa vengeance et de quitter Concarneau avec Emma en laissant le docteur dans sa peur. Et Maigret comprend mieux l'affaire de Léon et Emma au cours de son enquête. Ces deux personnages sont des victimes.

Selon nous, l'espace rapporté comme la prison de Sing-Sing pousse Léon à se venger. Léon voulait que les trois hommes aient le même destin que lui. A force de rôder en ville notamment dans la villa du docteur Michoux et autour des habitués de l'hôtel, Léon a réussi à mener le docteur à commettre deux crimes, le tir sur M. Mostaguen mais destiné à Léon et l'empoisonnement de Le Pommeret. Le commissaire Maigret a résolu le problème en enfermant le docteur dans le cachot pour l'empêcher de commettre d'autres crimes. Cela est le but de Léon.

“La Belle-Emma” est aussi le motif qui pousse Léon à se venger. Quand son nouveau bateau a été confisqué aux Etats-Unis, Léon a ainsi tout perdu dans sa vie notamment le bateau et sa fiancée, la belle Emma. Léon a emprunté de l'argent à la banque pour faire construire son bateau car c'était le seul moyen de gagner sa vie. Quand il a été trahi par les trois hommes, que son bateau a été confisqué, et qu'il a été enfermé à la prison de Sing-Sing, il n'a donc pas pu rembourser l'argent à la banque ni rencontrer sa future femme. Alors la perte du bateau qui s'appelle “La Belle-Emma” et celle de sa fiancée, Emma, le rendent fâché et le poussent à se venger surtout du docteur Michoux.

Et voici la stratégie de la vengeance de Léon après son retour d'Amérique à Concarneau :

(...) J'ai vécu avec mon chien à bord d'une barque échouée, puis dans l'ancien poste de veille, à la pointe du Cabélou.

“ J'ai commencé à me montrer à Michoux...Rien que me montrer!... Montrer ma vilaine figure, ma silhouette de brute!... Vous comprenez?... Je voulais lui faire peur... Je voulais provoquer chez lui une frousse capable de le pousser à tirer sur moi!... J'y serais peut-être resté... Mais après?... Le baigne, c'était pour lui!... Les coups de pied!... Les coups de crosse!... Les compagnons répugnants, plus forts que vous, qui vous obligent à les servir... Je rôdais autour de sa villa... Je me mettais sur son chemin... Trois jours!... quatre jours!... Il m'avait reconnu... Il sortait

moins... Et pourtant, ici, pendant tout ce temps, la vie n'avait pas changé. Ils buvaient des apéritifs, tous les trois!... Les gens les saluaient!... Je volais de quoi manger aux étalages... Je voulais que ça aille vite..." (p.169)

Selon cette citation, pour se venger, Léon a montré sa présence au docteur Michoux avant le crime du tir sur M. Mostaguen. Il l'a suivi partout jusqu'à ce que le docteur se le rappelle et commette les crimes. Ensuite, Léon a réussi à effrayer le docteur et celui-ci s'est enfermé de plus en plus. Enfin, Maigret a lancé un mandat d'arrêt contre le docteur. C'est le but totalement réussi de Léon.

Le circuit du chien jaune, animal docile de Léon, fait partie de l'intrigue de la vengeance de son maître.

Puisque Le Chien Jaune est le titre du roman, il est inévitable que nous analysions l'itinéraire du chien jaune depuis sa présence jusqu'à la fin de sa vie. Son apparition dans la ville effraie les habitants et les pousse à commettre un fait tragique sur lui en le tirant sur son arrière-train et en lui jetant des cailloux pour qu'il soit mort.

Le chien est apparu depuis le vendredi 7 novembre devant la maison vide après que M. Mostaguen ait reçu une balle de revolver tirée par le docteur Michoux. Il est entré dans l'hôtel de l'Amiral et s'est couché aux pieds d'Emma (p. 13) comme s'il la connaissait depuis longtemps tandis que celle-ci ne l'a reconnu que bien plus tard. Les personnages, sauf Léon, et des habitants de la ville ne savaient pas d'où venait le chien jaune (p. 15). Mais nous remarquons que l'auteur crée l'atmosphère du drame autour du chien jaune en lui donnant la définition suivante :

(Le chien) “ a quelque chose d’inquiétant. Peut-être sa couleur, d’un jaune sale? Il est haut sur pattes, très maigre et sa grosse tête rappelle à la fois le mâtin et le dogue d’Ulm (p. 15).”

Samedi soir, Maigret est arrivé à Concarneau (p. 17). Dimanche matin (p. 34), le chien jaune et Léon sont allés chez le docteur Michoux (p. 36). Maigret s’est rendu chez celui-ci et a trouvé les traces de pattes du chien dans les allées (p. 39). Maigret est rentré à l’hôtel et il a eu “un haut-le-corps” parce qu’il a aperçu le chien jaune couché aux pieds d’Emma (p. 43). Dans le journal “Le Phare de Brest”, Jean Servières a écrit un article sur la présence du chien jaune et son maître errant en ville pour effrayer les habitants (p. 51). Un cordonnier a tiré un coup de fusil sur le chien jaune dans la vieille ville. Le chien avait les reins cassés (p. 58). Un vieux l’a posé sur de la paille dans une charrette et l’a emmené à l’hôtel de l’Amiral (p.63). Le chien jaune qui était incapable de marcher et même de se traîner a disparu du réduit où il s’est couché (p.75). Enfin il est mort de sa blessure et Léon l’a enterré au Cabélou (p. 175).

Le chien jaune qu’on croit sans maître est en effet le chien de Léon qui lui aussi rôde dans la ville pour faire peur aux trois coupables : le docteur Michoux, Jean Servières et M. Le Pommeret. C’est pour cela que Jean Servières écrit un article sur les crimes et aussi sur le chien jaune pour que les gens aient peur et s’impatientent de la présence du chien. Même si le chien jaune était aux Etats-Unis avec Léon dès sa jeunesse, il se souvenait d’Emma et s’est rendu à l’hôtel de l’Amiral. Les gens s’inquiétaient de sa présence surtout le docteur Michoux qui pouvait se rappeler du chien et y a attaché une lettre de rendez-vous au cou du chien pour que celui-ci l’emporte à son maître Léon. Le docteur Michoux a pour but de tuer Léon, de crainte que celui-ci ne se venge. Puisque la balle a frappé une autre personne, le docteur s’est tracassé de plus en plus au sujet du chien et de son maître.

D'ailleurs, la présence du chien aux pieds d'Emma donne une piste de l'enquête pour Maigret. Puisque le chien reconnaît Emma, celle-ci doit sans doute connaître le maître du chien. Ce personnage mystérieux est encore suspect du crime du tir sur Mostaguen.

L'espace où le chien s'est rendu de temps en temps est l'hôtel de l'Amiral. C'était son maître qui l'a envoyé pour dire aux coupables qu'il était revenu. En plus, Léon voulait qu'Emma sache aussi qu'il était de retour. Il n'était pas sûr si elle était complice de cette affaire. Quand le chien a été tiré, Maigret l'a emmené à l'hôtel pour avoir une piste de Léon. En fait, Léon est venu apporter son chien du réduit de l'hôtel, ce qui prouve que le chien lui appartient vraiment.

En outre, l'endroit où sont allés le chien jaune et l'homme "aux souliers de la pointe énorme" est la villa du docteur Michoux. La trace qu'ils ont laissée montre concrètement leur présence jusqu'à ce que le docteur ne puisse pas rentrer chez lui. Et cela le pousse à agir et à mal agir, ce qui fera tomber son masque.

Alors dans ce chapitre, nous avons parlé de la fonction de l'espace sur le personnage et l'intrigue. Quant aux personnages, l'espace joue un rôle significatif. La villa du docteur Michoux est un "faux luxe" tandis que celle du maire reflète un goût véritablement aristocratique. L'espace renvoie ainsi à la culpabilité du docteur et à l'innocence du maire. La chambre d'Emma et la chambre 3 du docteur Michoux résolvent le problème de liaison entre Léon et Emma, les deux victimes, et le problème du crime du tir raté du docteur Michoux. Pour la fonction de l'espace sur l'intrigue, les trois événements du tir sont en relation aussi avec l'espace ouvert parce qu'ils se passent en ville. Le café de l'Amiral est le lieu important du crime surtout l'empoisonnement de Le Pommeret. La maison vide est significative pour l'intrigue du crime et celle de la vengeance et enfin le circuit du chien jaune aide Maigret à éclaircir les crimes et pouvoir arrêter les coupables, Jean Servières, le docteur Michoux et sa mère.

Conclusion

Dans le dernier tiers du XX^e siècle, sous l'influence conjuguée de l'image (films, téléfilms, BD), de l'intrusion en masse des modèles américains et de la révolution commerciale de l'édition, le paysage culture français est bouleversé. La percée de la science-fiction, l'émergence du nouveau roman noir, l'explosion de la bande dessinée, l'inflation du roman rose et d'espionnage donnent à des genres jusque-là boudés ou méprisés un statut nouveau.

Et Simenon, par sa technique d'écriture, est considéré par certains critiques comme l'un des plus actifs et des plus efficaces à rehausser la valeur du roman policier.

Dans notre mémoire, nous avons essayé de répondre aux trois problématiques de J.P. Goldenstein.

Dans le chapitre I, nous nous sommes attardés sur la présentation de l'espace dans le Chien Jaune. Il existe deux présentateurs "on" et "il" qui font à la fois le porte-regard, le porte-parole et le porte-action sous des perspectives spatiales diverses, soit horizontales, verticales ou en profondeur dans la description statique. La description ambulatoire utilise aussi ces perspectives pour faire référence à l'espace ouvert. Dans les descriptions spatiales, nous avons remarqué la technique picturale de la peinture et de la cinématographie.

Dans le chapitre II, il est important de distinguer dans ce roman plusieurs formes d'espace : l'espace ouvert, fermé, transparent et rapporté. L'espace ouvert comprend la mer, la ville, les habitations des personnages et le milieu commercial et officiel. L'espace fermé est constitué de lieux où est enfermé le docteur Michoux comme par exemple le coin du café de l'hôtel de l'Amiral, sa chambre 3

et la prison à la Gendarmerie Nationale. L'espace transparent est représenté par l'hôtel de l'Amiral dans lequel le commissaire Maigret va et vient. Et enfin, l'espace rapporté fait référence au passé des personnages surtout à la prison de Sing-Sing en Amérique où est enfermé Léon.

Dans le chapitre III, nous avons étudié la fonction de l'espace sur les portraits physiques et psychiques du personnage principal, le docteur Michoux, antithèse du commissaire Maigret. L'espace comme par exemple, la ville et la maison vide, joue un rôle dans l'intrigue de l'enquête, du crime puis dans celle de la vengeance.

L'espace nous intéresse en tant que l'image décrite avec des mots concrets. La description de Simenon est bien différente de la description minutieuse de Balzac (1799-1850), grand écrivain français au XIX^e siècle. Dans la description de Simenon, les lecteurs étrangers peuvent concevoir les images de l'espace romanesque sans difficulté lexicale. C'est la raison pour laquelle les œuvres de Simenon ont été traduites en plusieurs langues et notamment en thaï par Sa-ang Malikoon.

A partir de la technique de la représentation de l'espace romanesque et de la fonction de l'espace, notre travail peut servir à l'analyse d'autres œuvres de Simenon dans la série Maigret comme Pietr-le-Letton (1929), premier roman signé Georges Simenon où apparaît le célèbre commissaire Maigret ou les Demoiselles de Concarneau (1931) et bien d'autres... On peut également analyser les œuvres d'autres écrivains français en utilisant cette technique.

Le roman policier longtemps considéré comme une "sous littérature", plus vulgairement littérature de gare ou de banlieue destinée à satisfaire les goûts du grand public, et où les thèmes, les procédés, l'écriture deviennent prévisibles et répondent à des codes définis. Peu nombreux sont ceux qui, enfermés dans les ghettos de collections commerciales, émergent des contraintes imposées à la

littérature industrielle pour s'imposer comme écrivains, au sens élitiste du terme. Or, Simenon appartient tout juste à ce petit groupe et nous espérons que notre mémoire peut l'attester pleinement.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Bibliographie

- Bal, M. Narratologie. H&S Publicher / Utrecht, 1984.
- Bresler, F. L'Enigme Georges Simenon. Paris : Balland, 1985.
- Dubourg, M. Géographie de Simenon. Dans F. Lacassin et G. Sigaux édés., Simenon, Paris : Plon, 1973.
- Fozza, J.-C. , Garat, A.-M. et Parfait, F. Petite Fabrique de l'Image. Paris : Magnard, 1990.
- Genette, G. Figures II. Paris : Seuil, 1969.
- Genette, G. Figures III. Paris : Seuil, 1972.
- Genette, G. Nouveau discours du récit. Paris : Seuil, 1983.
- Goldenstein, J-P. Pour lire le roman. Paris : Gembloux, 1985.
- Hamon, Ph. Introduction à l'analyse du descriptif. Paris : Hachette, 1981.
- Hamon, Ph. Pour un statut sémiologique du personnage. Dans R.Barthe, W. Kayser, W.C. Booth et Ph. Hamon édés., Poétique du récit, Paris : édition du Seuil, 1977.
- Juin, H. Un roman ininterrompu. Dans F. Lacassin et G. Sigaux édés., Simenon, Paris : Plon, 1973.
- Lacassin, F. Simenon. Magazine Littéraire no.107 (décembre 1975).
- Maingueneau, D. Eléments de linguistique pour le texte littéraire. Paris : Bordas, 1986.
- Mambrino, J. Le mot du coffre. Dans F. Lacassin et G. Sigaux édés., Simenon, Paris : Plon, 1973.
- Maubourguet, P. Le Petit Larousse. Paris : Larousse, 1993.
- Raimond, M. Le Roman. Paris : Armand Colin, 1988.
- Séraullaz, M. L'impressionnisme. 3^e éd. Paris : Presses Universitaires de France, 1967.
- Sigaux, G. Lire Simenon. Dans F. Lacassin et G. Sigaux édés., Simenon, Paris : Plon, 1973.
- Simenon, G. Le Chien Jaune. Paris : Presses Pockets, 1976.
- Taillandier, Y. P. Cézanne. Paris : Flammarion, 1967.

Todorov, T. Qu'est-ce que le Structuralisme?. Paris : Seuil, 1968.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

BIOGRAPHIE

Mademoiselle Penlak Wongchongchaiharn, née à Bangkok le 5 janvier 1971, licenciée ès Lettres à l'Université Silpakorn en l'année 1992, est entrée à l'Université Chulalongkorn en 1998 pour poursuivre des études supérieures.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย