

**Master Thesis Wouter van Diepen**

**Universiteit Leiden**

**Programme : Literary Studies**

**Specialisation : French Literature and Culture**

**Title : 1. Maigret et le flâneur de Benjamin : la figuration de Paris chez Simenon ;**

**2. Une mise en scène troublante : l'homosexualité dans le cycle d'Albertine**

**Wouter van Diepen 0733989**

**First Evaluator : Dr. A.E. Schulte Nordholt**

**Second Evaluator : Prof.Dr. P.J. Smith**

**08-01-2016**

## Maigret et le flâneur de Benjamin: la figuration de Paris chez Simenon

[draft] *Neophilologus* (2012) 96 : 349-367

**Wouter van Diepen**

Zwarteweg 74-D, 2511 VV Den Haag, The Netherlands

e-mail: [woutervandiepen@casema.nl](mailto:woutervandiepen@casema.nl)

**Abstract** This article discusses the figuration of the Parisian urban space in the work of Georges Simenon. Object of analysis is the detective novel *Maigret et l'homme tout seul*, emblematic not only for the literary workings of this figuration within one particular novel, but also for the coherent symbolic representation of Paris on the scale of Simenon's fictional world as a whole. Walter Benjamin's *Arcades Project* (strongly influenced by Aragon's *Paysan de Paris*), and more specifically its definition of the urban *flâneur* as one of the most salient figures to lead to a meaningful interpretation of the nineteenth century, proves to be a useful approach. An analysis of the figuration of Paris on the level of the novel's fictional world is followed by a detailed interpretation on close-reading level. Particular emphasis is laid on the literary concept of *index*, as proposed by Roland Barthes, in strong connection with Simenon's pointilistic writing style. Affective notions, such as atmosphere and nostalgia, connoted by the idea of Parisian *flânerie*, and often associated with the work and life of Simenon, thus receive a more defined interpretation. The concept of the *flâneur*, as well as some striking details of this particular novel, not only lead to the detective novel's nineteenth-century literary roots (Cooper – Dumas – Poe), but also reveal significant references to Parisian society under Louis-Philippe.

**Keywords** Simenon – Maigret - Paris – urban space - Walter Benjamin – flâneur

Tant pour le lecteur « amateur » que pour le spécialiste, la notion d'« atmosphère », si souvent évoquée en ce qui concerne les romans de Georges Simenon, présente de l'intérêt. Si le premier lit et relit Simenon par pur plaisir, force est de supposer qu'une certaine atmosphère y est pour beaucoup. Le commissaire Maigret qui regarde distraitement la Seine par la fenêtre de son bureau Quai des Orfèvres, tout en fumant tranquillement sa pipe, qui mange des plats d'autrefois dans de bons bistrotts de quartier ou bien dans les loges des fameuses concierges, et qui enfin, fatigué et maussade, gravit les marches pour atteindre son appartement boulevard Richard-Lenoir... autant d'images qui font qu'avec chaque lecture de Simenon, on plonge avidement dans un Paris nostalgique. Quant au spécialiste, il a beau se passer d'un tel sentimentalisme, il n'en est pas moins

voué à s'interroger sur le mécanisme littéraire qui fait dégager cette atmosphère indéniable, ayant part liée avec l'ampleur que prend la figuration de Paris dans l'œuvre de Simenon. Tantôt espace figuré qui se construit savamment d'un roman à l'autre, tantôt ensemble de références liées à un ou à plusieurs quartiers spécifiques à l'intérieur d'un seul roman: c'est cette multiplicité de l'espace urbain que nous tenterons d'analyser à partir de *Maigret et l'homme tout seul* (Simenon 2002a). Pour en dégager la portée, la figure du flâneur telle que la décrit Walter Benjamin se révélera précieuse. Elle conduira à un élément fondateur de l'espace romanesque chez Simenon, à savoir sa conception essentiellement sociale. L'étude de l'espace urbain au niveau de l'univers fictionnel sera complétée par une analyse au ras du texte, démarche qui reconduira à la figure du flâneur nostalgique qu'est Maigret, tout comme Georges Simenon lui-même. Mais commençons par motiver notre choix pour *Maigret et l'homme tout seul*.

### **L'auteur et son roman**

La lecture de *Maigret et l'homme tout seul* ne peut pas manquer d'évoquer le souvenir du grand roman des Halles qu'est *Le ventre de Paris*, ne serait-ce que par les odeurs, les saveurs, les bruits, la lumière et la population dissolue que le seul décor de ce quartier éveille. Mais ce rapprochement entre Zola et Simenon par leur choix des Halles est plus significatif qu'il ne semble à première vue. Tandis que Zola se trouve à leurs débuts, en décrivant le modernisme de ces constructions en verre et en fonte, Simenon assiste à leur fin, en évoquant les dernières années des anciennes Halles. Ce symbolisme se renforce si l'on considère Simenon, ainsi qu'on l'a fait, comme l'un des derniers représentants du réalisme littéraire (Dubois 2000). Ce qui l'apparente à Zola, c'est l'importance du milieu social au sein de l'intrigue. C'est l'aspect le plus frappant du renouveau du roman policier proposé par Simenon. Ce réalisme tardif cependant se révèle chez Simenon beaucoup plus sous forme d'étude d'un individu qui succombe à un milieu étouffant que sous forme d'un déterminisme social ou héréditaire, comme chez Zola (Dubois 2000: 318).

Né en 1903 à Liège, Simenon part pour Paris en 1922, en jeune journaliste qui veut échapper à son milieu et faire carrière dans la ville que ses lectures de jeunesse lui ont fait accepter comme la sienne. Si les lieux ont une importance capitale dans l'œuvre immense de Simenon, Paris y figure sans aucun doute en tête de liste, bien que la période que Simenon y a vécu soit relativement courte: il quitte Paris définitivement en 1938. C'est dire que la mémoire entre pour beaucoup dans la figuration de Paris chez Simenon, ce qui vaut plus particulièrement pour *Maigret et l'homme tout seul*, ne serait-ce que par ses aspects temporels.

Écrit en 1971, étant l'un des derniers Maigret, voire l'une des dernières œuvres de fiction de Simenon, ce roman présente une action qui se déroule en 1965, juste avant la démolition des Halles.

L'enquête de Maigret se porte cependant sur des événements qui remontent à 1945. À la nostalgie d'un Maigret en fin de carrière s'ajoute celle de l'auteur qui, pour se construire une image de Paris, puise surtout dans ses propres souvenirs. S'établit ainsi une figuration très évocatrice d'un Paris au croisement de plusieurs époques, avec un sentiment de nostalgie nullement gratuit, car intimement lié à la thématique psychologique et sociale de Simenon.

Il convient ici d'être un peu plus explicite sur l'intrigue de *Maigret et l'homme tout seul*, sans pour autant trop révéler, étant donné qu'il s'agit d'un roman policier... Le roman commence avec un cadavre trouvé dans des circonstances exceptionnelles: il s'agit apparemment d'un clochard qui s'abrite dans une maison délabrée, destinée à la démolition, près des Halles. Entouré d'objets de toute sorte, ramassés dans la rue, l'homme n'a pourtant pas l'aspect d'un clochard. Les premiers indices et quelques coups de téléphone anonymes mettent Maigret sur la piste d'un passé lointain qui semble s'être déroulé à Montmartre. Introduction donc d'un deuxième monde. Pour Maigret, il s'agira non seulement de combler le vide entre d'un côté la mort de Vivien, la victime, au quartier des Halles, et de l'autre côté son passé à Montmartre, mais également de percer le mystère que présentent ces mêmes lieux chez Mahossier, son premier suspect.

### **Maigret et le flâneur de Benjamin**

L'attitude bien connue du commissaire Maigret lorsqu'il bute sur un tel mystère est plutôt passive: il ne fait que s'imprégner de la ville, un peu à la façon du flâneur parisien du XIXe siècle. L'idée d'assimiler le détective à la figure du flâneur, que nous allons élaborer à propos du personnage de Maigret, remonte à Walter Benjamin. Dans les *Passages* (Benjamin 1989), son grand projet fragmenté et inachevé, le philosophe de la culture entendait interpréter le Paris du XIXe siècle à l'aide de ses expressions culturelles les plus significatives, parmi lesquelles les passages couverts occupaient une place de prédilection. Grand lecteur de romans policiers<sup>1</sup>, Benjamin commence la série de fragments qui traite du rapport entre détective et flâneur – dans le cahier M, « Le Flâneur », du *Livre des passages* – avec quelques remarques sur la naissance du genre du roman policier. Il insiste sur l'influence des romans de James Fenimore Cooper (entre autres *Le Dernier des Mohicans*, 1826) dont le décor est constitué par les forêts du grand Nord de l'Amérique, domaine de chasseurs et de sauvages: « Après le succès de Cooper, le romancier (Dumas) a la possibilité d'offrir un décor urbain aux expériences du chasseur. Cela n'est pas sans importance dans la genèse du roman policier » (Benjamin 1989: [M 11a, 6])<sup>2</sup>.

---

1 Dans une lettre des années '30, Benjamin caractérise Simenon comme « auteur de romans policiers dignes » (Salzani 2007: 167, note 3).

2 En ce qui concerne les *Passages*, nous citons en référant non pas au numéro de page, mais à la cote du fragment en question.

Outre l'influence de Cooper, qui se fait par intermédiaire de Dumas (*Les Mohicans de Paris*, 1854), mais aussi par celui de Balzac et de Sue (dont Benjamin cite *Les Mystères de Paris*), Benjamin reconnaît celle de Poe: « On fait bien de considérer le roman policier en liaison avec le génie méthodique de Poe » (Benjamin 1989: [M 12a, 1]). Mais ce n'est pas seulement sur le plan méthodique que s'avère l'importance de Poe selon Benjamin: c'est aussi et surtout par sa caractérisation du flâneur: « Poe a décrit pour la première fois, et pour toujours, dans son essai sur *L'Homme des Foules* le cas du flâneur qui, s'écartant tout à fait du type constitué par le promeneur philosophique, prend les traits d'un loup-garou qui erre sans fin dans une jungle sociale » (Benjamin 1989: [M 1, 6]). À elle seule, l'image du loup-garou constitue une interprétation saisissante: en effet, le déchirement intérieur, le drame de la perte de l'identité que cette figure mythique connote semblent bien entrer dans la psychologie du personnage du conte de Poe qui, d'un moment à l'autre, est possédé par une forte pulsion qui le fait suivre un parfait inconnu à travers la foule des rues de Londres. Cet avatar du flâneur a sa place dans l'esquisse que fait Benjamin de l'évolution du personnage du flâneur parisien au cours du XIXe siècle: du physiologiste, l'observateur méticuleux de la vie urbaine – « La fantasmagorie du flâneur: déchiffrer sur les visages la profession, l'origine et le caractère » (Benjamin 1989: [M 6, 6]) – jusqu'au flâneur obsessionnel de Poe et de Baudelaire. En effet, Benjamin renvoie à deux textes de Baudelaire, l'essai *Le peintre de la vie moderne* et le poème en prose « Les foules » dans *Le Spleen de Paris*, quand il écrit: « La masse chez Baudelaire. C'est un voile qui se pose devant le flâneur; elle est la toute dernière drogue du solitaire. – Elle efface, en deuxième lieu, toutes les traces de l'individu: elle est le tout dernier asile du réprouvé » (Benjamin 1989: [M 16, 3]). Se fait ainsi la synthèse du détective et du flâneur qui se grise en se fondant dans cette foule, qui incarne désormais également la menace du criminel et de son secret.

Quant au premier type du flâneur, qui, après s'être émancipé du simple statut de badaud, se présente donc dès ses premières incarnations à la fin du XVIIIe siècle en tant que physiologiste, ou plus spécifiquement physiognomoniste, on le flaire déjà dans la surprise qu'éprouve Maigret devant le spectacle que lui offre l'homme assassiné dans une maison délabrée des Halles:

Ce visage, sur le lit de fer tordu, continuait à le fasciner. Les moustaches, la barbe étaient taillées avec soin [...]. Quant aux mains si soignées, aux ongles laqués, on les voyait mal fouiller les poubelles.

Or, l'homme devait le faire depuis longtemps. Toute la pièce était encombrée des objets les plus inattendus. Cassés, presque tous (Simenon 2002a: 338-9).

L'aspect du mort – plus en particulier le visage et les mains<sup>3</sup> - fait qu'il est difficile de lui attribuer

<sup>3</sup> Dans une tentative d'inclure les mains dans la physiognomie, Benjamin cite Balzac: « Si Dieu a imprimé ... la destinée de chaque homme dans sa physiognomie ... pourquoi la main ne résumerait-elle pas la physiognomie, puisque

une classe sociale, classification si significative, nous allons le voir, dans l'œuvre de Simenon. En outre, se dresse une première interprétation « physiologiste », tentative de reconstruire le « fonctionnement » de l'homme, à partir des objets hétéroclites dont la chambre est parsemée.

Première « physiognomie de la chambre » donc, à l'instar de celle que Benjamin reconnaît chez Poe. Il s'agit d'une conception tout à fait originale de l'intérieur bourgeois, qui ressurgit plus amplement lors d'une scène très évocatrice plus loin dans le roman. Cette scène nous montre un Maigret solitaire, en proie à la nostalgie par le fait de se servir de l'un des derniers autobus à plate-forme, qu'on dirait conçus pour la flânerie... Suit un assez long fragment de discours intérieur en style indirect libre: suspension du temps lors d'une déambulation qui masque qu' « il se [rend] machinalement à l'impasse du Vieux-Four » (Simenon 2002a: 383). Une fois entré, l'horizontalité de la flânerie cède la place à la verticalité de l'ascension onirique de Maigret, qui monte les marches dans « cette grande maison vide qu'on pouvait venir abattre à tout moment » (Simenon 2002a: 372). À remarquer surtout les caisses et les cartons, qui rappellent ceux de l'intérieur décrit par Benjamin<sup>4</sup>:

Avait-il par hasard occupé d'autres chambres de l'immeuble, ne les abandonnant que quand elles étaient pleines? Maigret monta les marches qui n'étaient pas très solides, et il en manquait plusieurs. Au quatrième étage, il n'y avait plus de fenêtres, plus de portes, et on ne voyait par terre que de vieilles caisses et de vieux cartons (Simenon 2002a: 383).

Symbolisant le comportement social de son habitant, la maison incarne en même temps la particularité du quartier parisien, en l'occurrence celui des Halles, à la fin d'une époque et désormais en voie de démolition.

Le début du roman, empreint d'étrangeté, fournit un autre passage qui fait ressortir le côté flâneur benjaminien du commissaire. C'est l'évocation de l'école de coiffure – tenant lieu de première piste suivie – telle que la perçoit Maigret, qui n'est pas sans rappeler le goût du flâneur pour les passages parisiens. Sans en être vraiment un, le lieu comporte quelques détails épars de la disposition de l'espace et une atmosphère qui rappellent d'emblée le passage étrange du *Paysan de Paris* d'Aragon

---

la main est l'action humaine tout entière et son seul moyen de manifestation? » [M 10,4]. Les techniques de recherche modernes profiteront du fait que les yeux et les mains sont les seules parties du corps qui portent une signature biométrique externe. Le topos abordé ici par Simenon est une constante du genre qui ne se démentira pas, ce dont témoigne son rôle capital dans un polar plus récent, *Les Rivières pourpres* de Jean-Christophe Grangé (Grangé 1998).

4 L'appelant le « premier physiognomoniste de l'intérieur », Benjamin reconnaît en Poe le précurseur du roman policier: « L'intérieur est non seulement l'univers du particulier, mais aussi son étui. Habiter signifie laisser des traces. Dans l'intérieur l'accent est mis sur elles. On invente une foule de housses et de taies, de gaines et d'étuis où s'impriment les traces des plus quotidiens des objets d'usage. Les traces elles aussi s'impriment dans l'intérieur. De là naît le roman policier qui s'attache à suivre ces traces » (« Paris, capitale du 19<sup>ème</sup> siècle. Exposé de 1935 », in Benjamin 1989: 41-42).

(Aragon 1972) – la grande source d'inspiration de Benjamin. N'en citons que l'allée close, la décrépitude de celle-ci, les plaques d'émail sur un mur dépeint, transcrites telles quelles dans le texte, annonçant, outre cette école de coiffure, la mystérieuse « *Veuve Cordier – Fleurs artificielles* » (Simenon 2002a: 343). Bref, une indistincte couleur verte, des floraisons étranges: c'est le prélude approprié pour un « salon » de coiffure hors du commun – tout comme le sont d'ailleurs les salons de coiffure qui semblent avoir une place privilégiée dans le *Paysan de Paris*. Tout ici, du tas de clochards servant de modèles pour les élèves, jusqu'à « la lumière maussade [...] fournie par des globes dépolis qui pendaient du plafond », contribue à ce que, pour Maigret focalisateur, « [ce soit] assez impressionnant, surtout dans la mauvaise lumière. À cause de la chaleur, les deux demi-fenêtres étaient ouvertes et on entendait les bruits de la rue, ce qui rendait l'atmosphère de l'école encore plus irréaliste » (Simenon 2002a: 343-4).

Il convient ici de retenir deux éléments entre tous constitutifs de cette « irréalité », à savoir d'une part la lumière et d'autre part le rapport intérieur-extérieur, afin de les rapprocher de deux fragments du *Paysan de Paris* où apparaît la signification surréaliste de ces concepts. Le premier fragment évoque

les zones mal éclairées de l'activité humaine [...] Là où se poursuit l'activité la plus équivoque des vivants, l'inanimé prend parfois un reflet de leurs plus secrets mobiles: nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles. Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors, que lui les interroge, ce sont encore *ses propres abîmes* que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder. *La lumière moderne de l'insolite*, voilà désormais ce qui va le retenir (Aragon 1972: 20)<sup>5</sup>.

La lumière donc en tant que « reflet », ou lueur qui perce à travers la fêlure: c'est ainsi que s'ouvrent les espaces inconnus chers aux surréalistes. Benjamin retiendra cette « lueur glauque » de l'espace du rêve que l'on retrouve dans les passages parisiens, ces « aquariums humains », « recéleurs de plusieurs mythes modernes » (Aragon 1972: 21) ou, comme le formule R. Tiedemann, « ruine[s] d'hier où se dénouent les énigmes d'aujourd'hui » (Tiedemann 1989: 14). Figures équivoques qui font appel au flâneur tel que le catégorise Benjamin, l'état de ruine et la lumière trouble ont le même effet sur le Maigret de notre histoire.

Quand les « abîmes » reviennent, plus loin dans *Le paysan de Paris*, la thématique se développe. « Nous » avons atteint une des issues du passage, donnant sur la rue,

à la limite des deux jours qui opposent la réalité extérieure au subjectivisme du passage, comme un

---

5 C'est nous qui soulignons.

homme qui se tient au bord de ses abîmes, sollicité également par les courants d'objets et par les tourbillons de soi-même, dans cette zone étrange où tout est lapsus, lapsus de l'attention et de l'inattention, arrêtons-nous un peu pour éprouver ce vertige (Aragon 1972: 60).

Ce rapport intérieur-extérieur qui, chez Aragon, reconduit ultérieurement aux sentiments de « ruine », de « ravage » et de « destruction » (Aragon 1972: 61), on le retrouve chez Benjamin: « Lorsqu'il produit de tels entrecroisements entre les pièces closes et l'air libre, l'agencement méthodique comble la profonde tendance de l'homme à la songerie, tendance qui fait peut-être même la force authentique de la paresse vis-à-vis de l'homme » (Benjamin 1989: [M 3,10]). Nous verrons plus loin que, outre dans la « transformation de la rue en intérieur » (Benjamin 1989: [M 3, 1]), qu'incarnent les « clodos » du roman, et dans l'intrusion de la rue dans l'intérieur, que représente le « bric-à-brac » trouvé dans le chambre du crime, le rapport intérieur-extérieur entrera, en tant que disposition spatiale, dans des constructions syntaxiques identiques dont se sert Simenon pour échafauder une représentation sociologique et symbolique de l'espace urbain.

### **L'espace urbain au niveau de l'univers fictionnel**

Ces premières réminiscences de la figure du flâneur que provoque le personnage de Maigret sont d'autant plus à propos si nous reconsidérons la « remarquable association de la flânerie et du roman policier » (Benjamin 1989: [M 13, 3]) que Benjamin fait en fusionnant, nous l'avons vu, le chasseur dans la forêt de Cooper avec le flâneur obsessionnel de Poe et de Baudelaire. Tout en se basant sur le même besoin, à savoir celui de maîtriser le chaos de l'espace urbain devenu métropolitain, le roman policier remplace ainsi en quelque sorte le genre physiologique du début du XIXe siècle. Ce dernier ayant tenté de désamorcer le chaos nouveau de la métropole par le biais du classement<sup>6</sup>, le roman policier prend le relais en jouant plus directement sur l'obsession de la menace et de l'angoisse (Salzani 2007: 168-9). C'est ce que montre sa genèse même, qui procède, nous l'avons vu, d'une transposition romanesque du schéma de la forêt dangereuse à l'espace urbain. Ainsi se construit une nouvelle image « fantasmagorique » de la ville, « créée de toutes pièces par le livre [la littérature], assez répandue néanmoins pour faire partie de l'atmosphère mentale collective » (Benjamin 1989: [M 12, 1]). Ce n'est pas Benjamin lui-même qui parle: il cite ici Roger Caillois. Il importe de le souligner, pour mieux faire valoir la signification plus ample que prend le mot « fantasmagorie » dans la pensée de Benjamin. Si chez Marx cette notion réfère au caractère fétiche de la marchandise, au reflet des rapports sociaux dans cette marchandise même et dans la société

6 « La remarque pertinente de Simmel sur l'inquiétude que l'habitant des grandes villes éprouve en voyant autrui sans [...] l'entendre, montre que les physiognomies devaient en tout cas leur existence, entre autres, au désir de minimiser et de dissiper cette inquiétude » (Benjamin 1989: [M 16a, 2]). L'éditeur allemand spécifie que, au lieu de « physiognomies », il faut lire « physiologies ».

capitaliste plus en général, Benjamin l'applique plus spécifiquement aux produits culturels, comme les passages, qu'il prend ainsi pour des symboles de la façon dont l'époque transcende sa propre fin en anticipant l'avenir (Tiedemann 1989: 21-23). Nous reprendrons cette idée en abordant la philosophie de l'histoire de Benjamin, contentons-nous pour le moment de l'image de la ville figurée comme terrain de chasse pour le flâneur-policier, image dont les romans *Maigret* sont bien évidemment tributaires, ne serait-ce que par l'évocation des bas-fonds de Paris, comme le quartier malfamé des Halles, avec ses impasses en démolition qui rappellent un passé particulièrement violent<sup>7</sup>. Ces bas-fonds sont souvent imaginés comme une jungle: « les Halles entrent dans votre juridiction. Les clochards y sont nombreux, tout comme les repris de justice et les vieilles prostituées... Il doit y avoir, parmi vos agents, quelques-uns qui sont spécialisés dans cette faune...<sup>8</sup> ».

Cependant, et c'est plus profondément constitutif pour l'œuvre de Simenon (Dubois 2000: 315), cette hantise est celle des classes moyennes qui, se sentant menacées de toutes parts dans leur position sociale, de plus en plus décisive depuis l'instauration de la Monarchie de Juillet, ont évolué jusqu'à devenir un segment tout à la fois statique et dynamique au temps de Simenon. C'est au sein de cette classe fortement cloisonnée que les destinées se font ou se brisent. Plus encore que la menace directe du danger et du crime, on retrouve donc chez Simenon, tant dans les *Maigret* que dans ses « romans durs »<sup>9</sup>, une constante interrogation sur l'ascension sociale et la déchéance individuelle, ainsi que sur la brusque rupture avec un milieu social devenu étouffant. Outre « fantasmagorique », la représentation de la ville est donc fortement stratifiée au niveau social.

Pour aborder cet aspect sociologique chez Simenon, continuons de manier le concept théorique qu'offre l'idée du flâneur. L'une de ses caractéristiques fondamentales est que sa position est par définition celle du marginal. L'image du loup-garou qui « hante la jungle sociale », image que nous avons déjà rencontrée chez Benjamin, le rend bien: toujours irrésistiblement désireux de se fondre dans la foule, il lui est impossible de jamais y parvenir.

Toutefois, cette perspective extérieure s'avère constitutive pour la forme que prend Paris dans la fiction de Simenon. Sans trop vouloir expliquer l'œuvre à travers la biographie, on comprend l'idée souvent soulevée que Simenon ait transposé la vision de son Liège natal sur sa figuration de Paris. Le quartier d'Outremeuse où il a passé sa jeunesse expliquerait sa préférence pour les quartiers populaires comme Montmartre (Marinx 1995: 66), tandis qu'« une vision du centre ville » (Marinx

---

7 « à cette époque, on s'égorgeait encore dans les rues sombres qui tracent un réseau serré autour des Halles » (Simenon 2002b: 217). Du point de vue de l'intertextualité, l'imagerie de ce quartier, comme celle d'autres parties de Paris, est soigneusement construite d'un roman à l'autre. Voir aussi Lemoine (2000: 32 e.a.).

8 Simenon 2002a: 384. *Maigret* au commissaire du 1er arrondissement.

9 C'est ainsi qu'il appelle ses « romans littéraires », tout en considérant ses premiers *Maigret* des années '30 comme une étape de sa carrière d'écrivain « sérieux » (Marnham 2003: 195).

1995: 64), plus précisément le « Carré » de Liège, lieu de flânerie et de diversité urbaine, retrouverait son compte dans son intérêt pour un quartier comme celui des Halles. Si *Maigret et l'homme tout seul* nous semble un bon point de départ pour notre analyse de l'espace urbain, c'est que l'intrigue s'y noue justement autour de ces deux quartiers de Montmartre et des Halles.

Ne quittons pas encore la vie de Simenon, pour illustrer une fois de plus l'importance de ce point de vue extérieur. Cette fois-ci il s'agit de la façon dont Simenon a progressivement entrepris de s'assimiler à la ville qu'il a, en jeune journaliste, choisie pour y faire carrière. Tout d'abord il s'est installé aux Batignolles, « base de prospection piétonne<sup>10</sup> » excellente pour découvrir Montmartre. L'idée d'une telle base qui se situe justement en dehors du quartier dit « sociologique<sup>11</sup> » et, parallèlement, du milieu clos des petites gens qui lui est familier et qui l'obsède, rejoint celle du flâneur-loup-garou. Il en va de même pour son second choix de domicile parisien, au temps de sa première ascension sociale, place des Vosges, base de prospection entre autres pour le quartier des Halles. Fascination en même temps que hantise face aux clivages sociaux de ce quartier qui lui rappellent la fragilité de sa propre existence. On trouve dans le texte plusieurs reflets de cette prise de position: les rues mentionnées de Montmartre, qui sont surtout celles des limites du quartier, ainsi faisant ressortir l'approche circulaire (Marinx 1995: 70); Vivien qui, après la rupture avec son milieu, ne quitte pas tout à fait le quartier en s'installant dans l'un des nombreux petits hôtels à ses confins (rue de Clignancourt, place des Abbesses); Mahossier qui, ayant gagné gros, habite « un des anciens immeubles du Marais qui avait été remis à neuf » (Simenon 2002a: 412) rue de Turbigo, à proximité des Halles qui le fascinent en reflétant sa propre ascension, par le contraste entre les clochards et le restaurant *Chez Pharamond*, « où les rupins vont manger des tripes... » (Simenon 2002a: 433) et dont il peut s'offrir le luxe à présent; enfin bien entendu le commissaire Maigret dont les itinéraires répétitifs à partir de sa propre base de prospection, le fameux Quai des Orfèvres, structurent nettement l'espace de la fiction et rythment le récit.

Si, comme nous l'avons dit, cet espace est surtout défini par son caractère social, il convient ici de faire le relevé de quelques caractérisations des deux quartiers afin de voir s'ils font système et produisent du sens. Quant à Montmartre, la première fois que ce quartier se présente, en la personne du vieux Émile Huron, qui rend visite à Maigret au Quai, est significative de ce point de vue. Ce vieillard semble venir d'un autre monde: « j'habite rue Lepic, le même appartement que mes parents

---

10 Marinx 1995: 72. Cette notion, qui désigne une prise de position aux confins de l'espace-objet, semble constitutive pour la construction de l'espace chez Simenon, auteur-promeneur.

11 Marinx 1995: 66-68. Conception psychologique du quartier. Transposée sur le plan de ville réel, cette idée de l'espace urbain rejoint celle des « coquilles » sociales de l'homme (Marinx 1995: 73-4) qui s'étendent du corps propre, en passant par l'appartement et la ville, jusqu'au monde entier, et à l'intersection desquelles se trouve le quartier sociologique en tant que point d'équilibre encore abordable quant à son degré d'ouverture. Une telle configuration de l'espace sous-tend l'examen psychologique auquel Simenon soumet ses personnages.

occupaient quand je suis né [...] Je suis descendu de Montmartre à pied » (Simenon 2002a: 353). Si les inventaires d'habitants et de métiers, relevant tous de la petite bourgeoisie, sont assez nombreux dans le texte, ce sont surtout les caractérisations morales qui sont intéressantes ici: « C'était aussi un des quartiers de Paris où les gens vivaient le plus longtemps dans le même logement. Il y en avait qui ne descendaient presque jamais en ville » (Simenon 2002a: 365). Loin de ne produire qu'un effet pittoresque, de telles esquisses ramènent à l'essence de la représentation simenonienne de Paris, voire de l'espace en général. Que ce soit par le sentiment de confinement qu'impose au lecteur l'espace limité dans lequel les personnages maintiennent leurs « habitudes »<sup>12</sup>, ou par la configuration hautement visualisée des quartiers séparés, reliés seulement par le tissu fragile des déambulations de Maigret, force est d'y reconnaître la conception d'un Paris fortement cloisonné, véritable amoncellement de villages. Au-delà du cercle étroit se trouve l'espace urbain troublant, où mène l'état de crise du personnage, qui est toujours une rupture avec le milieu. Le déplacement devient alors voyage initiatique (Baronian 2002: 46; Dubois 2000: 322). L'observation du garçon de restaurant, qui parle des « petits rentiers qui sont trop attachés à Montmartre pour aller finir leurs jours à la campagne » (Simenon 2002a: 378) est à mettre en rapport avec celles d'Ascan, commissaire dans la juridiction duquel entrent les Halles:

Nous n'avons pas de plus ancien clochard que Toto... Ces gens-là ne vivent pas très vieux... L'école de coiffure n'existait pas encore... Quant aux commerçants, ils font de bonnes affaires et se retirent assez vite dans leur village... Il ne sera pas facile d'en trouver un qui était ici en 1946... (Simenon 2002a: 393)

En effet, tout est là dans ce fragment, du caractère décousu et fugitif d'un quartier auquel les gens ne se sentent plus liés, jusqu'aux grands clivages sociaux entre d'une part la cloche et d'autre part la fortune, symbolisant ainsi la fragilité de la vie d'un certain segment social urbain. Se dessine donc l'opposition avec le vieux Montmartre, où les destinées s'inscrivent dans une lignée et se soumettent à un milieu dont, par sa sclérose aux temps modernes, l'effet étouffant est toujours aux aguets. Au fond de tout cela, on devine la condition humaine perçue par Simenon chez tous ces gens « ayant depuis peu perdu le contact avec la terre<sup>13</sup> ». De cette thématique, Paris devient le support.

N'oublions cependant pas qu'il s'agit d'un roman policier, genre qu'on a comparé, de par sa stricte cohérence interne, à la tragédie classique (les trois unités...). Il vise surtout un « lecteur-amateur » qui, s'ingéniant à remettre au bon endroit les pièces fournies du puzzle, ne retient de ces données spatiales que certains détails (Dumortier 1995: 22). Outre l'espace, il est alors intéressant d'examiner la dimension temporelle, afin de considérer l'univers spatio-temporel où s'inscrit le mystère. Tout

---

12 Mot-clé dans ce contexte, cf. Simenon (2002a: 379); Dubois (2000).

13 *Les mémoires de Maigret*, citées dans Dubois (2000: 320).

d'abord, le temps présente une lacune qui constitue en même temps l'énigme, tout en étant intimement lié à la disposition spatiale. Tout reste à découvrir entre d'une part les Halles, qui représentent la déchéance, le vagabondage et la mort, et d'autre part Montmartre, représentant la vie réglée d'avant la chute. Ces fonctions symboliques des lieux se reflètent ensuite dans les destinées des principaux acteurs. Vivien, victime d'une passion qui a mal tourné et qui l'incite à une brusque rupture avec sa vie antérieure et le fait « balancer » brièvement au confins de son vieux quartier, finit par trouver la paix dans un renoncement total au monde dans un univers vide. Mahossier, prototype de l'ascension petite-bourgeoise, a réussi à se hisser à un échelon supérieur, et si Montmartre est encore présent dans sa vie, c'est sous la forme de son entreprise qui lui a permis cette ascension et, plus symboliquement, dans le passé qui le hante encore. Son actuel domicile cependant, pour se situer dans un quartier plus chic, ne s'en trouve pas moins aux confins des Halles troublantes qui vont le perdre, ce qui met en relief la fragilité d'une telle destinée.

Ce symbolisme des lieux, mis en place par la dimension spatio-temporelle de la narration, et appliqué aux histoires des deux personnages principaux, fait bien ressortir une division tripartite de l'espace urbain. Entre les quartiers-villages d'autrefois, où se déroule la vie réglée, et les terrains vagues, où l'on n'attend que la mort, la métropole moderne se définit surtout par les zones instables. Chez Simenon, le *sésame* pour y entrer ou sortir, c'est l'acte principal de la narration: le meurtre. Si pour Vivien cet acte clôt une période liée de façon métonymique à une zone intermédiaire (les hôtels louches du quartier Rochechouart, aux confins de Montmartre), ce même acte ouvre une période similaire pour Mahossier (la rue de Turbigo aux confins du quartier des Halles). L'espace urbain moderne, aperçu sous le point de vue de la *base de prospection*, se situe alors à mi-chemin entre le Paris archaïque du passé et le Paris démoli de l'avenir.

### **L'espace urbain au niveau de la mise en texte**

Après l'analyse du symbolisme des quartiers et des immeubles, des prises de position et des itinéraires, bref de l'espace urbain tel qu'il se dessine au niveau de l'univers spatio-temporel de la fiction, le moment semble être venu de considérer la figuration de Paris à un autre niveau: celui de la mise en texte. D'autant plus que c'est par l'écriture dite « artisanale » de Simenon que la ville prend vraiment forme. En effet, le fameux « style dépouillé » que la critique simenonienne a l'habitude de signaler (Dubois 2000; Dumortier 1995) s'avère un instrument puissant dans les mains du romancier, étant donné que dans le domaine de l'espace ce style se réalise sous forme de « micro-notations » censées provoquer rapidement des associations chez le lecteur. C'est pourquoi l'approche telle que la propose J.-L. Dumortier, qui consiste à considérer la construction de l'espace du côté de la réception (donc chez le lecteur qui, en abordant un roman policier de Simenon, a une certaine

disposition mentale), semble également intéressante dans le cadre de notre propos: comment un auteur s'y prend-il pour déclencher le mécanisme de la figuration (de Paris) dans la tête du lecteur (Dumortier 1995: 18-9)? Et surtout, quelle image de Paris est le résultat d'un mode d'écriture qui semble se déployer selon la disposition savante de certains « blocs de construction » textuels?

Commençons par l'unité textuelle la plus petite pour figurer l'espace: le toponyme. Les noms de lieu sont très présents chez Simenon, le récit en est littéralement parsemé, et ils sont souvent répétés, avec ou sans épithète. Sans avoir recours à de longues descriptions, qui seraient peu à propos étant donnée la disposition spécifique du lecteur, Simenon préfère engager les images qui sont déjà présentes chez le lecteur, construites soit à partir de sa propre expérience de la ville, soit par ses lectures antérieures de romans de Simenon. Car la *répétition* comme outil technique, comme par exemple la répétition des toponymes à l'intérieur d'un roman, s'avère constitutive pour son œuvre dans sa totalité. Elle sert à mettre en valeur les données spatiales du côté de la réception, en dépit de la quasi-absence de descriptions plus longues. Un exemple d'un tel toponyme est la rue Lepic, première donnée que fournit le vieux visiteur de Montmartre pour s'identifier, comme on l'a vu plus haut. Plus tard, il la mentionne de nouveau, parlant de Mme Vivien: « Elle habite toujours le quartier et souvent elle vient faire son marché aux petites charrettes de la rue Lepic » (Simenon 2002a: 354). Ces charrettes reviennent quand Maigret et Torrence « se dirig[ent] vers la rue Lepic encombrée par les charrettes des marchandes des quatre-saisons » (Simenon 2002a: 375). La concierge affirme le sentiment d'appartenance et les « habitudes » apparemment liés à ce lieu: « Elle [Mme Vivien] continue à faire son marché rue Lepic » (Simenon 2002a: 358). Bref, la séquence fait en sorte que l'image s'inscrive dans la conscience du lecteur. Si ce lecteur est familier de l'œuvre de Simenon, la seule mention des petites charrettes de la rue Lepic suffit à rallumer cette image: dans sa reconstitution impressionnante du Paris de Simenon, Michel Lemoine y consacre un paragraphe entier en faisant le relevé d'au moins onze romans où elles figurent<sup>14</sup>.

Outre la répétition, Simenon se sert également de l'*opposition* comme outil technique dans la figuration de l'espace au niveau du texte (Dumortier 1995: 28-30). C'est ce qui est illustré par la perception de Maigret assis à « un comptoir à l'ancienne mode » de la rue Lepic: « Il régnait une bonne odeur de légumes et de fruits qui venait des petites charrettes alignées le long du trottoir » (Simenon 2002a: 359). La formule lapidaire, qui se trouve comme jetée au milieu d'une petite conversation, est à mettre en rapport avec une formule tout à fait comparable, qui rend la perception de Maigret lors de sa visite à la maison des Halles au début du livre: « Il régnait une odeur de poussière et de pourriture avec, en plus, le relent des Halles » (Simenon 2002a: 337). À remarquer,

---

<sup>14</sup> Lemoine 2000: 238. Cette reconstitution minutieuse du Paris fictionnel de Simenon se fait justement souvent à partir de telles micro-notations et des toponymes.

outre la construction identique, la même disposition spatiale: l'odeur venant du dehors, signalant la dimension qu'ajoute la « couleur locale » du quartier, tout en rappelant le rapport intérieur-extérieur mentionné plus haut. Même fonds thématique également: le marché et la nourriture chers à Simenon<sup>15</sup>. Nettement différente cette fois est la valeur affective: plus question d'une « bonne odeur » mais d'un « relent », de « poussière » et de « pourriture ». Opposition qui renvoie, nous l'avons vu, au symbolisme de ces lieux opposés au niveau de la fiction, comme à leur importance, tout en montrant l'efficacité des petites notations que l'auteur rend ainsi non négligeables.

Concernant ces « micro-notations », Dumortier en relève un avatar particulièrement intéressant: c'est que souvent, elles se présentent sous forme de stéréotypes (Dumortier 1995: 19 et suiv.), qui à leur tour prennent toute leur signification si on les considère au niveau de la réception par le lecteur. Nous avons remarqué que Simenon semble avoir une forte tendance à assurer le lien entre fiction et référent par la multiple présence de toponymes exacts. Or, ces toponymes ont beau produire un « effet de réel », il n'en reste pas moins qu'ils sont souvent accompagnés justement de stéréotypes ayant leur fonctionnement dans l'univers de Simenon. Ces rares détails fournis par Simenon, comme dans notre cas par exemple le marché de la rue Lepic qui, à vrai dire, n'est pas vraiment typique pour cette partie de Paris, suscitent des doutes quant à la véracité voulue de ces lieux. À ce sujet, une autre étude, celle de M. Decaudin (1986), fait une découverte surprenante. Dans les (rares) romans qui se déroulent dans un lieu topographiquement non spécifié, Decaudin relève des itinéraires, suivis par les personnages, qui sont littéralement calqués sur ceux de l'auteur dans le faubourg liégeois de son enfance. Inversement, dans les romans qui se déroulent à Liège, et qui fournissent des toponymes exacts, il est impossible de repérer l'itinéraire précis des personnages. Ces deux modes se substituant de la sorte suggèrent un « codage » qui peut donner lieu à une interprétation comme celle de Decaudin, qui y discerne la figuration d'une « structure idéale fictive » (Decaudin 1986: 43-4), sorte de transfiguration littéraire de la topographie urbaine telle qu'elle se trouve enregistrée dans la mémoire. Si cette forme de codage peut être repérée dans notre roman, les trajets s'y dissimulant souvent en faveur du discours intérieur de Maigret, comme lors de son parcours en autobus mentionné plus haut, nous allons voir qu'il est également intéressant de la comparer à la combinaison du toponyme avec le stéréotype favorisé par Simenon.

Un de ces stéréotypes est « la concierge dans sa loge », point de départ essentiel dans la méthode de Maigret, comme le remarque non sans « une pointe de nostalgie » le juge d'instruction: « Vous avez la réputation, Maigret, d'aller partout sur place, d'interroger les concierges dans leur loge, les artisans dans leur atelier, les ménagères dans leur cuisine ou leur salle à manger... » (Simenon 2002a: 369). En effet, comme les toponymes, ce stéréotype jalonne le texte: « [la concierge] était

---

15 À mettre en rapport avec la perte de « contact avec la terre » mentionnée plus haut.

encore jeune et avenante. Elle observait le commissaire à la porte vitrée de la loge. Maigret frappa.<sup>16</sup> » ; « Maigret frappa à la porte de la loge, où il voyait une assez jeune femme ranger des fruits dans un plat<sup>17</sup> » ; « Maigret frappa à la porte de la loge, aperçut une jeune femme accorte, en tablier blanc<sup>18</sup> ». Et n'oublions surtout pas la concierge du passé qui ressurgit dans le dossier de 1946, devancière de la dernière, s'avérant cruciale dans la conclusion de l'enquête pour avoir reconnu Mahossier *à travers la porte vitrée*.

Ce rôle qu'assume la concierge au fil du texte invite à y voir un *indice* au sens que lui donne Roland Barthes. Dans son *Introduction à l'analyse structurale du récit*<sup>19</sup>, Barthes propose, pour arriver à une analyse formelle du récit entier, d'extrapoler un concept fondateur de l'analyse linguistique de la phrase: celui d'une hiérarchie des différents niveaux d'analyse (phonétique, phonologie, syntaxe, etc., dans le cas de la linguistique). La première démarche sera alors de repérer des unités narratives et d'établir des relations entre celles-ci, afin de pouvoir les analyser en fonction d'un ou plusieurs de ces niveaux. Il en résulte que les deux termes d'une telle relation peuvent appartenir soit au même, soit à différents niveaux d'analyse, fournissant ainsi deux types de relation: distributionnelle (horizontale) et intégrative (verticale). À ce point, l'analogie avec la linguistique formelle se fait de nouveau valoir, en ce que seule une relation intégrative produit du *sens* (par exemple l'assimilation phonème-mot-phrase), tandis qu'une relation distributionnelle (comme par exemple la syntaxe) est en soi purement fonctionnelle. Cela permet donc d'établir deux grandes classes d'éléments narratifs, à savoir les *fonctions* et les *indices*, ces derniers étant les plus riches de sens. Cette richesse de sens se conçoit si nous revenons à notre concierge: loin de n'avoir qu'une simple conséquence logique au niveau du récit, sa récurrence semble surtout liée au sens général de l'histoire, sinon à l'univers de Simenon. Notre digression sur Barthes y gagne en pertinence, d'autant que Barthes fait un premier classement entre récits fonctionnels et récits indiciels, qui semble toucher au cœur même du renouveau que Simenon fait subir au roman policier: plutôt que la simple trace matérielle, qui est surtout fonctionnelle au niveau du récit, Simenon affectionne l'indice qui évoque le comportement du personnage<sup>20</sup>. Nous l'avons vu à propos des objets hétéroclites dans la chambre du meurtre. Par ailleurs, la notion plus ou moins vague d'« atmosphère », si souvent réitérée à propos des romans de Simenon, pourrait ainsi être décrite de façon plus précise: Barthes lui-même la rattache à la classe des *indices*. Et finalement, la distinction que fait Barthes entre des

---

16 Simenon 2002a: 357. L'adresse est précisée: 65 bis rue Lepic, l'ancien atelier d'ébéniste de Vivien.

17 Simenon 2002a: 362. 67 rue Caulaincourt, l'ancienne adresse de Vivien où, bien qu'à un autre étage, vit encore son (ex-)femme. Curieusement, cette adresse surgit dans beaucoup de romans de Simenon. Chaque fois cependant il s'agit d'un étage différent. Voir Lemoine (2000: 235).

18 Simenon 2002a: 400. Bd Rochechouart, l'adresse de la maîtresse de Vivien.

19 Barthes 1994. Voir plus particulièrement pp. 76-86.

20 Dubois 1992: 128-129. Le terme « indice » se comprend ici non pas dans le sens général que lui donne Barthes, mais dans le sens plus spécifique qu'il reçoit dans le contexte du roman policier.

*indices* proprement dits, qui demandent à être déchiffrés, et des *informants*, qui sont là pour renforcer le lien entre fiction et référent, n'est pas sans rappeler l'idée de « codage » que nous avons mentionnée plus haut, concernant une structure transfigurée en littérature, à mi-chemin entre réalité et imaginaire. Ne pourrait-il en être de même de la récurrence de la concierge qui, tout en revêtant des fonctions pluridimensionnelles (atmosphère, ou symbolisme, comme nous verrons plus bas), n'en reste pas moins liée à une réalité parisienne de l'époque, voire à des adresses précises dans le récit?

Il suffit, pour faire de l'*indice* un instrument d'analyse efficace, adapté au récits de Simenon, de faire le lien avec le niveau textuel. C'est d'ailleurs ce que Barthes ne fait pas *a priori*, considérant qu'il s'agit toujours du contenu de l'unité. Mais étant donnée l'écriture spécifique de Simenon, et plus particulièrement les « micro-notations » déjà évoquées, les *indices* semblent prendre une réalité textuelle concrète. Par le biais du vocabulaire, d'ordinaire délibérément restreint et simple<sup>21</sup>, Simenon fait ressortir la troisième formule – identique – par l'adjectif un peu littéraire « accorte », accordé à la troisième concierge. S'agit-il d'une réminiscence de la première concierge mentionnée, qui était encore « jeune et *avenante* »? Pourquoi, en effet, ne pas y voir une forme de marquage, d'accentuation d'un élément minimal de construction, comme, à un autre niveau, visuel cette fois, dans l'image de « ranger des fruits dans un plat »? Un tel procédé facilite au lecteur le repérage d'un élément au fil du texte. L'idée rejoint celle de J. Dubois, selon qui l'un des symptômes du renouveau du roman policier, qui fait préférer l'indice comportemental à la trace matérielle, est en même temps une volonté de subtiliser les signes indicateurs. Ce raffinement rend d'autant plus urgente la mise au point d'une technique de marquage qui, selon Dubois, s'effectue surtout au niveau textuel, par la dissimulation d'éléments elucidants au fil du texte, dont le repérage ultérieur – par le lecteur – révèle la signification après-coup. Que l'on pense aussi aux figures de style, comme l'ellipse qui, rétrospectivement, peut s'avérer capitale. Dubois s'étonne quand même que les auteurs de romans policiers ne semblent pas préconiser des indices qui, par leur disposition textuelle, demandent *a priori* à être déchiffrés (Dubois 1992: 128-131). Or, l'*indice* au sens de Barthes s'avère un outil heuristique utile pour dévoiler un marquage raffiné si on l'applique à un élément tel que constitué par « la concierge ». Ce marquage se révèle non seulement par la pluridimensionnalité propre à cette conception de l'indice, mais aussi par le fait que Simenon combine plusieurs niveaux dans une même « micro-notation ». Ainsi peut-on distinguer le niveau lexical, auquel appartient le choix paradigmatique *avenante-accorte*, susceptible d'éveiller l'attention du lecteur, et, ensuite, le niveau de la narration, qui se révèle chaque fois par l'insistance sur l'adjectif *jeune*, comme pour annoncer

---

21 P. Marnham (2003: 188) remarque que Simenon ne consent à employer deux synonymes qu'au sujet de la cuisine: ainsi reconnaît-il des plats *mitonnés* ainsi que *mijotés*.

la *vieille* concierge qui se révélera importante, et enfin le niveau thématique de l'univers fictionnel, symbolisé par l'*image* de la concierge qui range des fruits dans un plat, ou portant un tablier blanc – thématique de la (bonne) nourriture liée au symbolisme du lieu (à comparer aux petites charrettes), ou nostalgie tout court – dont le caractère visuel est en même temps, et de nouveau, une forme de marquage en ce qu'il favorise l'enregistrement dans la mémoire du lecteur. Ainsi considéré, le roman policier prend encore plus manifestement une dimension nouvelle: cette fois, le mystère se (dé)noue au fil du texte...

En tout état de cause, cette observatrice n'est-elle pas l'avatar simenonien du flâneur immobile, ce pendant du flâneur déambulant, que Poe a incorporé au même personnage: ce convalescent de *l'Homme des foules* qui regarde à travers la vitre d'un café avant que commence sa poursuite obsessionnelle? Toujours est-il qu'elle rappelle surtout une image de Paris en « structure idéale » façonnée pour l'observation et la flânerie, s'accordant bien à la figure du détective-flâneur. Et à Simenon flâneur lui-même, car cette image est celle d'un Paris qui n'existe plus. Image nostalgique s'il en est, qui à travers toute son œuvre se compose d'éléments recueillis pendant sa courte période parisienne des années '20 et '30, qu'il s'agisse des concierges, des charrettes des marchandes des quatre-saisons, ou des vagabonds des Halles, dont il dit: « Il y a un endroit qui attire irrésistiblement les êtres à la traîne: les Halles. Je ne sais pas où ils iront quand, dans quelques mois, elles seront transférées à Rungis<sup>22</sup> ». Pour le moment, ils peuplent encore les petites rues louches autour des Halles, en observateurs fortuits qui se révéleront précieux lors de l'ultime confrontation dans le bureau de Maigret. Du clochard et de la clocharde ivre convoqués alors, on trouve rétrospectivement l'indice textuel dès la première description des Halles au début du roman: « On voyait traîner quelques clochards et une clocharde complètement ivre qui se tenait aux murs pour ne pas tomber. » (Simenon 2002a: 336).

### **Éléments textuels et conception de l'Histoire**

Reprenons une dernière fois la notion d'*indice* au sens que lui donne Roland Barthes: l'indice susceptible d'engendrer un maximum de sens, en se déployant sur plusieurs niveaux d'analyse. Au-delà de l'histoire, un niveau supplémentaire pourrait être l'Histoire, et c'est dans cette perspective que nous analyserons deux noms propres, plus significatifs qu'ils ne le semblent à première vue. Ce pour expliquer cette onomastique à la lumière de la philosophie de l'histoire telle que l'ébauchent les *Passages* à un niveau plus abstrait, et à l'aide de la « lecture » de l'espace urbain que cette approche permet.

Pour autant que nous sachions, l'origine de deux noms propres de *Maigret et l'homme tout seul*, à

---

22 Cité dans Carly 2003: 41.

savoir Mahossier et Nina Lassave, n'a pas encore été remarquée. Or, il s'avère que ces noms renvoient à une période assez précise de l'histoire française. Curieusement, dans les deux cas le renvoi se fait de façon indirecte. Mahossier fut l'un des pseudonymes de Pierre-François Lacenaire, assassin et poète légendaire, dont le procès retentissant défraya la chronique avant de se terminer avec son exécution bruyante en 1836. Un mois après eut lieu une autre exécution: celle de Giuseppe Fieschi, responsable d'un attentat atroce à l'aide d'une « machine infernale », lors du passage de Louis-Philippe boulevard du Temple. La maîtresse de Fieschi s'appelait Nina Lassave. Deux affaires qui s'inscrivent dans une période tumultueuse, caractérisée par les remuements souterrains contre l'ordre établi du capitalisme naissant, contre les assises bourgeoises de la Monarchie de Juillet (Le Bris 1996: 23-5). Ce d'autant plus qu'un éclat particulièrement subversif a fini par conférer aux deux affaires une signification symbolique, en ce qu'il s'agissait dans les deux cas d'assassins sans mobile précis<sup>23</sup>, faisant montre d'un orgueil défiant face au tribunal et allant jusqu'à réclamer leur propre exécution.

Outre ce symbolisme qui les range du côté des « petites gens » qui se remuent et se révoltent, l'on peut se demander pourquoi Simenon a choisi justement ces noms qui ne laissent d'inviter au décryptage. Que l'on pense en premier lieu à la période en question, qui est en même temps celle de la naissance du roman policier: Lacenaire, Fieschi, tout comme d'ailleurs Macaire et Vidocq, passés à l'état de légende, sont devenus les grands modèles des personnages de ce nouveau genre. De plus, le théâtre de leurs forfaits s'avère être exactement le même que celui de *Maigret et l'homme tout seul*, à savoir le quartier des Halles et le Marais voisin. Le double meurtre commis par Lacenaire au passage du Cheval-Rouge (auquel nous reviendrons), son crime raté sous le pseudonyme de Mahossier rue Montorgueil, l'attentat de Fieschi boulevard du Temple, sans parler de ce même boulevard du Temple qui, sous le nom de « Boulevard du Crime », deviendra le haut lieu des cabarets et théâtres où se développera l'engouement énorme pour la figure du « criminel romantique », et même, si l'on veut, le massacre de la rue Transnonain en 1834, ainsi qu'enfin la célèbre scène dans *Les Misérables* de Hugo, qui décrit l'insurrection rue de la Chanvrerie en 1832: le quartier est vraiment parsemé de signes que Simenon, en tant que flâneur lui-même, n'a pas pu manquer de « lire » lors de ses déambulations. Ou serait-ce le rôle prépondérant que joua la question de la presse dans toutes les insurrections et répressions brutales de l'époque, comme dans le massacre de la rue Transnonain ou dans les contrecoups de l'attentat de Fieschi, dont l'un des plus saillants était une défense de critiquer la personne du roi (sans pour autant défendre de critiquer l'action du gouvernement)<sup>24</sup>? Car n'oublions pas que Simenon fut d'abord journaliste.

---

23 « les journaux, les fanatiques, Lyon, la rue Transnonain » pour Fieschi (Burnand 1930: 141), et « l'édifice social que je voulais attaquer dans ses bases, dans ses riches, ses riches durs et égoïstes » pour Lacenaire (Le Bris 1996: 9).

24 Qu'on se rapporte, pour un exemple des péripéties de la liberté de presse émergente, à l'admirable exposition *Louis-*

Toutefois, ces noms de Mahossier et de Nina Lassave, *indices* d'un système cohérent de références à une période tumultueuse et décisive de l'histoire de France, invitent à les mettre en rapport avec le grand projet de Benjamin d'interpréter le Paris du XIXe siècle. Remarquons tout d'abord que les deux noms se retrouvent effectivement dans le *Livre des Passages*. Lacenaire y fait l'objet de trois fragments<sup>25</sup>, dont surtout le suivant est significatif: « C'est au 271, rue Saint-Martin, *dans le passage du Cheval-Rouge*, qu'eut lieu le meurtre de Lacenaire<sup>26</sup> ». Quant à Nina Lassave, elle est évoquée dans un autre fragment (Benjamin 1989: [G 11,3]): « Nina Lassave, la maîtresse de Fieschi, est employée, après l'exécution de celui-ci, le 19 février 1836, comme caissière au Café de la Renaissance, place de la Bourse ».

Ainsi isolés par Benjamin, ces fragments deviennent deux « échantillons », deux « parcelles » du XIXe siècle, apparemment secondaires, qui par leur concision s'imposent comme des objets historiques concrets. Car à l'encontre d'une conception abstraite de l'histoire, fruit des possibilités qu'offre la capacité du langage, Benjamin préconisait une expérience directe de l'histoire (Tiedemann 1989: 16). Sur cet objet historique, il importe bien entendu d'arrêter un certain regard, et c'est ainsi que se fait valoir l'influence d'Aragon, mentionnée plus haut, sur la pensée de Benjamin: si, pour les surréalistes, un certain regard – par exemple sur les passages – ne faisait qu'aborder la dimension du rêve, Benjamin va plus loin en discernant dans ce rêve même le véritable objet d'analyse historique (Tiedemann 1989: 15). En guise de « modernité », le niveau onirique témoignerait de la façon dont le XIXe siècle se projette dans l'avenir, tout en accusant en même temps l'ambiguïté d'un progrès technique, ou bien « l'éclat [...] dont s'entoure la société productrice de marchandises » (Tiedemann 1989: 22), qui ne sauraient masquer une réalité sociale arriérée. C'est pourquoi l'objet historique, que Benjamin traite comme une *monade* – une idée qui porte en soi une image concise du monde –, enferme toujours en soi une dialectique figée.

Cette conception concrète de l'histoire permet, ne serait-ce que de façon heuristique, de faire le lien avec la représentation sociale de l'espace urbain tel que nous l'avons reconnu chez Simenon. Car, même chez Simenon – ou justement chez Simenon, si on suppose que son choix des noms n'est pas gratuit – les deux images évoquées contiennent une certaine dialectique sociale. D'une part, comme l'a très bien montré A. Demartini, la *révolte* de Lacenaire, consubstantielle à sa légende, est le produit de son ambiguïté sociale: issu d'un milieu bourgeois, le déclassement, suite à la faillite de son père, le rapproche des classes populaires (Demartini 2001: 191-7). D'autre part, l'emploi de Nina Lassave dont parle le fragment cité plus haut, s'explicite ainsi:

---

*Philippe, le roi poire* à la Maison de Balzac à Paris (du 7 avril au 27 juin 2010), présentant les gravures d'entre autres Philipon et Daumier ayant pour thème la représentation du roi en forme de poire, représentation qui connaît alors une popularité énorme.

25 Benjamin 1989: [A3a,1], [a9,2], [A 7a,6].

26 C'est nous qui soulignons.

Il se trouva d'habiles industriels pour exploiter la vogue temporaire de Nina Lassave. Le corps de Fieschi à peine refroidi, on installa la pauvre fille au comptoir du *Café de la Renaissance*, en face de la Bourse [...] Les jeunes gens surtout étaient nombreux qui détaillaient les charmes de la malheureuse comme ils eussent fait d'une pouliche de course (Burnand 1930: 191).

À noter d'ailleurs, tout comme dans le fragment sur Lacenaire, l'importance accordée par Benjamin au lieu symbolique: la Bourse en tant que symbole du capitalisme naissant. De même que dans l'univers de Benjamin, qui aurait pu interpréter une telle image en termes de « réification » du corps féminin qui se manifeste comme « fantasmagorie » (Tiedemann 1989: 21), la prostituée, tout comme les clochards et autres proscrits de la grande ville, est un personnage récurrent dans l'univers de Simenon<sup>27</sup>. Tout comme le flâneur, le collectionneur et le dandy (à comparer avec le sobriquet de la victime, « l'Aristo »), elle fait pour Benjamin l'objet d'une analyse monadologique. Dans l'univers fictionnel de Simenon, les noms de Mahossier et de Nina Lassave pourraient de façon analogue renvoyer d'un côté à la tension intrinsèque constituée par la position et l'ascension toujours précaires à l'intérieur de la classe instable des petites gens, et de l'autre côté à ces proscrits qui, tout en servant de miroir effrayant pour ces derniers, ne laissent pas d'inspirer une certaine sympathie à Simenon, ce dont témoignent leur mise en scène pittoresque ainsi que leur fonction adjuvante dans l'intrigue.

Ainsi peut-on relever une nouvelle dimension dans la flânerie telle que la pratique Simenon, en ce que l'espace urbain s'y ouvre à une lecture d'images historiques, *indices* qui émergent de leur couche latente pour s'imposer à l'auteur-flâneur, qui s'en sert avidement pour tisser des liens entre les limbes d'où ils sortent et le niveau de la structuration (sociale) de son univers fictionnel.

Tant au niveau de l'univers fictionnel qu'au niveau du texte la perspective du flâneur offre donc une approche intéressante dans l'analyse de la figuration de Paris chez Simenon. Fortifiée par les données biographiques de Simenon, tout en prenant forme dans une prise de position spécifique, cette approche rend compte d'une représentation sociologique de l'espace que recoupe la figuration, plus profondément psychologique, des antithèses qui se dessinent entre inquiétude et paix, entre mouvement et immobilité. Par là, mais également par des références directes, le roman policier de Simenon rejoint ses racines profondes du XIXe siècle. Le sentiment de nostalgie, si souvent associé au Paris de Simenon, semble concerner surtout cette « capitale aux vertus ambulatoires » (Carly 2003: 41). C'est par une écriture pointilliste, dont nous avons vu l'efficacité dans l'économie du roman policier, que Simenon opère la transfiguration littéraire de la ville qui, pour sembler être liée

---

<sup>27</sup> Voir l'analyse de la prostituée en tant qu'image dialectique, par De Cauter qui, par ailleurs, ne parle pas de Simenon (1999: 387-414).

à son référent, n'en devient pas moins puissamment imaginaire.

## Références

- Aragon, L. (1972). Le Passage de l'Opéra. In *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard.
- Baronian, J.-B. (2002). La mémoire de Paris. In *Simenon ou le roman gris. Neuf études sentimentales*. Paris: Textuel.
- Barthes, R. (1994). E. Marty (Ed.), Introduction à l'analyse structurale des récits. In *Œuvres complètes. Tome II: 1966-1973* (pp. 74-103). Paris: Éditions du Seuil.
- Benjamin, W. (1989). R. Tiedemann (Éd.), J. Lacoste (Trad.), *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris: Les Éditions du Cerf, coll. « Passages ».
- Burnand, R. (1930). *L'attentat de Fieschi*, Paris: Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, coll. « Histoires de France ».
- Carly, M. (2003). Maigret dans sa ville. *Magazine littéraire*, 417, 37-41.
- Decaudin, M. (1986). Topographie et imaginaire chez Simenon. Notes pour une enquête. *La Licorne*, 12, 37-45.
- De Cauter, L. (1999). *De dwerg in de schaakautomaat. Benjamins verborgen leer*. Nijmegen: Uitgeverij SUN.
- Demartini, A.-E. (2001). *L'affaire Lacenaire*. Paris: Aubier, « Collection historique ».
- Dubois, J. (1992). *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan.
- Dubois, J. (2000). *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*. Paris: Seuil, coll. « Points ».
- Dumortier, J.-L. (1995). Le lecteur simenonien et la construction de l'espace. *TRACES No.7, Les lieux de l'écrit*, 7-43. Liège: Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon.
- Grangé, J.-C. (1998). *Les Rivières pourpres*. Paris: Albin Michel.
- Le Bris, M. (1996). La bouche d'ombre. In M. Le Bris (Éd.), *Assassins, hors-la-loi, brigands de grands chemins. Mémoires et histoires de Lacenaire, Robert Macaire, Vidocq et Mandrin*. Bruxelles: Éditions Complexe.
- Lemoine, M. (2000). *Paris chez Simenon*. Paris: Encrage, Société d'édition Les Belles Lettres.
- Marinx, G. (1995). Georges Simenon de Liège à Paris. *TRACES No.7, Les lieux de l'écrit*, 55-88. Liège: Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon.
- Marnham, P. (2003). T. Davids (Trad.), *Simenon. De man die Maigret niet was*. Amsterdam: Olympus.
- Salzani, C. (2007). The City as Crime Scene: Walter Benjamin and the Traces of the Detective. *New German Critique* 100 (34-1), 165-187.
- Simenon, G. (2002a). Maigret et l'homme tout seul. In *Tout Simenon*, tome 15. Paris: Omnibus.
- Simenon, G. (2002b). La mort d'Auguste. In *Tout Simenon*, tome 13. Paris: Omnibus.
- Tiedemann, R. (1989). Introduction. In Benjamin, W. (1989). R. Tiedemann (Éd.), J. Lacoste (Trad.), *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages* (pp. 9-32). Paris: Les Éditions du Cerf, coll. « Passages ».

## Une mise en scène troublante : l'homosexualité dans le cycle d'Albertine

[draft] Marcel Proust *Aujourd'hui* 9, 2012, 31-50

Wouter van Diepen

*Pour aborder le cycle d'Albertine et ses représentations de l'homosexualité, deux aspects des gender studies nous ont été utiles. Premièrement, les points de vue modernes sur les notions telles que sexualité et gender, ainsi que les manifestations différentes auxquelles celles-ci donnent lieu, lesquelles, compte tenu de l'époque, éclairent à leur tour celles qu'on rencontre chez Proust. Deuxièmement, la considération des instances du cadre énonciatif du texte (narrateur, destinataire) à la lumière de ces différentes manifestations. L'application à la scène de Nissim Bernard d'un modèle théorique, conçu par Eve Kosofsky Sedgwick pour rendre compte de l'implication discursive du narrateur dans la zone de tension entre sexualité et gender, invite à étudier la dimension génétique du texte. Ce sont surtout les remaniements tardifs qui, à l'encontre d'une interprétation que propose Antoine Compagnon, suggèrent une volonté persistante à mettre en scène l'intersection problématique de la sexualité et du gender. La déstabilisation des catégories symboliques que cette mise en scène soutenue opère est ensuite étudiée à l'aide de deux scènes-clé pour la figuration de l'homosexualité, ce toujours à la lumière de la qualité énonciative du texte.*

L'une des questions centrales que se pose la philosophe américaine Judith Butler dans *Gender Trouble* (1990/2006), une étude qui a eu une influence considérable sur la théorie « queer », est hautement évocatrice si on songe au cas du narrateur dans le cycle d'Albertine : « Qu'est-ce qui se passe avec le sujet et avec la stabilité des catégories de *gender*<sup>28</sup> si le régime épistémologique de l'hétérosexualité probable est démasqué comme étant ce qui produit et réifie ces prétendues catégories ontologiques ?<sup>29</sup> ». Dans la même veine théorique, Eve Kosofsky Sedgwick propose à son tour une thèse stimulante dans son *Epistemology of the Closet* (1990/2008) que, dans le dernier chapitre du livre, elle finit par centrer sur *À la recherche du temps perdu*. Sedgwick considère que toute interprétation de n'importe quelle expression de la culture occidentale moderne sera infirmée si elle ne tient pas compte de la crise de l'identité sexuelle (masculine), survenue à la fin du XIXe siècle. Ce tout d'abord à la lumière d'une critique de la façon moderne de penser l'homosexualité et l'hétérosexualité, plus spécifiquement en adoptant dans cette constellation moderne un point de vue qui

---

28 Pour mieux illustrer l'ample signification que prend ce terme chez Butler, et en même temps pour défendre notre choix de ne pas le traduire, citons encore Butler : « *Gender* ne devrait pas être conçu comme n'étant que l'inscription culturelle de sens sur un sexe prédonné (conception juridique) ; il faut que *gender* désigne aussi le dispositif de production même par quoi les sexes mêmes sont établis. Par conséquent, *gender* n'est pas par rapport à la culture ce que le sexe est par rapport à la nature ; *gender* est aussi la façon discursive/culturelle dont "nature sexée" ou "un sexe naturel" est produit et établi comme étant "prédiscursif", antérieur à la culture, une surface politiquement neutre *sur laquelle* la culture agit » (Butler 2006,10). La traduction est la nôtre.

29 « Préface (1990) » (Butler 2006, XXX).

s'écarter délibérément de la norme (2008, 1).

Si ces deux exemples montrent que l'approche des *gender studies* s'interroge sur l'(in)stabilité des catégories symboliques, ils signalent en même temps un entrelacement problématique de deux notions : celle de la sexualité et celle du *gender*. En outre, vu l'intérêt capital que ce champ d'études prend au langage<sup>30</sup>, elles sont de ce fait éminemment *littéraires*, en ce qu'elles considèrent le texte littéraire dans son cadre énonciatif.

Ces brèves esquisses d'une possible approche « gender » nous serviront de point de départ pour étudier l'implication, ou la non-implication, de l'instance narrative dans ce champ de forces complexe lié à l'homosexualité. Un premier exemple, pris, comme ceux qui suivront, dans le cycle d'Albertine (et plus spécifiquement dans *Sodome et Gomorrhe*), sera le passage qui parle de Nissim Bernard. Le traitement de ce personnage secondaire fournira un exemple précis d'un modèle attractif que propose Sedgwick pour rendre compte de la complexité de cette zone de tension mentionnée, qui s'étend entre d'une part le déchirement de Charlus et d'autre part l'ambiguïté d'Albertine (Kosofsky Sedgwick 2008, 213-251). Se révélera alors la valeur d'une perspective supplémentaire, à savoir la dimension génétique du texte, que nous examinerons ensuite pour deux scènes-clé de *Sodome et Gomorrhe*, pour voir s'il s'y révèle la volonté de mettre en scène et de faire jouer des catégories qui, à l'époque de Proust, ne se manifestaient évidemment pas de la même façon qu'à la nôtre.

### *Le placard*

La multiplicité, voire l'incohérence des formes – tantôt construction par une norme qui la projette hors de sa sphère, tantôt entité floue qui résiste à l'interprétation – que pourrait dévoiler la critique des catégories modernes concernant l'identité sexuelle ou le *gender*, font d'*À la recherche*, selon Eve Kosofsky Sedgwick, un texte *performatif* qui ne cesse d'être efficace (2008, 213). Plus particulièrement intéressant pour notre sujet est son élaboration d'un modèle compréhensif qui englobe le cycle d'Albertine et celui de Charlus pour ce qui est de la figuration de l'homosexualité, souvent étudiée de préférence à partir de la visibilité et la théâtralité du personnage du baron. Kosofsky Sedgwick dénonce la tendance de certains critiques à rejeter la première partie de *Sodome et Gomorrhe*, sa représentation du baron de Charlus et les théories sur l'« inversion »<sup>31</sup> qu'elle contient, pour être « réductive[s] et sentimentale[s] » (Kosofsky Sedgwick 2008, 213-

---

30 Éribon (1999). Voir plus particulièrement son traitement de la performativité de l'injure dans la première partie du livre, « Un monde d'injures » (Éribon 1999, 27-343).

31 Si nous utilisons ce terme, c'est parce qu'il est omniprésent dans le débat auquel on assiste à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle autour de la question des relations entre personnes du même sexe, et parce qu'il l'est également dans la terminologie de Proust. Pour rendre la dialectique vertigineuse qu'incarne le terme « inversion » dans les points de vue d'alors (voire jusqu'aux nos jours), citons Didier Éribon, qui y relève en fait deux notions : « l'inversion intérieure du genre (une âme de femme dans un corps d'homme ou d'homme dans un corps de femme) et l'inversion extérieure de l'objet du désir (un autre homme au lieu d'une femme ou une autre femme au lieu d'un homme) » (Éribon 1999, 119). Se dévoile ainsi déjà l'entrelacement problématique du désir sexuel et du *gender*, que nous avons signalé. Et puis : « On voit, par conséquent, que la théorie de l'inversion intérieure, et donc de l'hétérosexualité fondamentale du désir homosexuel [...] ne peut que déboucher, une fois dressé le constat de la quasi-impossibilité d'une union interracial entre un homme-femme et un homme-homme, sur une théorie des invertis entre eux » (*ibid.*, p.122). D'où le thème des fleurs et des hermaphrodites qui a pour le moins le mérite d'enrichir ce nœud conceptuel. Nous y reviendrons. D'où aussi la masculinisation de Morel, sur lequel nous reviendrons également (voir la note 27).

223) en ce qui concerne la représentation de l'homosexualité, ce en faveur de l'ambiguïté et l'« universalité » d'Albertine. Elle reconnaît au contraire dans le personnage du Baron de Charlus le geste constitutif de l'œuvre ultérieure, en ce que l'introduction de ce personnage « étrange » exige pour la première fois une instance narrative différenciée (*Ibid.*, 223) par rapport à un discours qui se propose d'aborder, de fouiller et de labourer une *terra incognita*. Cela tient à ce que l'introduction de Charlus amène ce que Sedgwick appelle le « spectacle du placard ».

Dire et ne pas dire, savoir public et savoir caché forment un dynamisme dont le « placard » est la métaphore et qui est fécond en actes de langage (Kosofsky Sedgwick 2008, 3), que ce soit dans le domaine social ou dans le texte littéraire. Dans ce dernier cas, le placard est présenté en *spectacle*<sup>32</sup> dont le système du savoir, les personnages et la technique narrative sont les éléments constitutifs. Exemple souvent cité (Kosofsky Sedgwick 2008, 224 ; Éribon 1999, 84-85) : Charlus dans le cercle des Verdurin, qui croit cacher un secret que tout le monde a percé. Ce secret suscite un discours pleine d'allusions et de sous-entendus.

Mais la métaphore du « placard » ne se restreint pas à la simple présentation d'un tel spectacle. En analysant sa mise en texte, Sedgwick relève une distanciation opérée par la narration, qui vient d'une constante remise en question de certaines catégories symboliques, telles que normal/étrange et naturel/artificiel (Kosofsky Sedgwick 2008, 226-230). Sedgwick cite l'exemple de la scène de la rencontre dans la cour entre Charlus et Jupien. Cette scène, après avoir subi l'attribution d'épithètes d'apparence homophobe, n'en devient pas moins « empreinte d'une étrangeté, ou si l'on veut d'un naturel, dont la beauté allait croissant » (R<sup>2</sup> III, 7). Ce n'est que l'un des exemples où, selon Sedgwick, le narrateur se cache derrière l'incohérence des catégories, et où le « spectacle du placard » lui confère avant tout un pouvoir rhétorique : celui de produire et de manipuler un discours performatif. La mise en texte témoigne alors de « l'axe perceptif et attributif entre deux placards : premièrement, le placard vu, le *spectacle du placard*, et, deuxièmement, son encadreur et consommateur caché, le placard habité, le *point de vue du placard* » (Kosofsky Sedgwick 2008, 222-223). Le travail d'abstraction sur la première personne<sup>33</sup> qu'a fait Proust – de *Jean Santeuil* à la *Recherche*, mais également, d'un point de vue plus large, en dirigeant la lente gestation de la littérature française en termes de la représentation de l'(homo)sexualité liée au travail stylistique que cette représentation exige (Lucey 2006, 9) – appartient alors au deuxième placard. Qui plus est, selon le modèle que propose Sedgwick, le spectacle de celui qui est vu (Charlus) est un *indice* de ce deuxième placard, qui reste hors vue et qui englobe aussi Albertine, son ambiguïté et son interaction avec le narrateur (Kosofsky Sedgwick 2006, 231).

Contrairement à l'homosexualité de Charlus, il est difficile de mettre le doigt sur celle d'Albertine : son désir des femmes reste indéfini. Il en est de même de la question de son *gender* : la possibilité de la considérer comme un homme transposé – c'est-à-dire comme basée entre autres sur Alfred Agostinelli

---

32 Le terme vient d'Eve Kosofsky Sedgwick (2008, 213-251). Didier Éribon montre que dans la réalité sociale les mêmes mécanismes se dessinent. Voir ch. VII « Dire et ne pas dire », in Éribon (1999, 74-87 ; plus particulièrement 84-87).

33 C'est l'un des thèmes centraux de Lucey (2006, voir entre autres pp.14-15).

(Kosofsky Sedgwick 2006, 232-233) – ne fait qu'élargir le champ de possibilités quant à l'orientation sexuelle d'une part et le *gender* d'Albertine et de ses amant(e)s de l'autre. Autrement dit, « le désir du même sexe [...] refuse d'être fixé à un seul type de personnage, à un seul personnage, ou même à un seul niveau ontologique du texte » (Kosofsky Sedgwick 2008, 231), comme c'est le cas avec Charlus.

### *Nissim Bernard*

Considérons néanmoins une occurrence d'un homosexuel du « type » de Charlus, enlisé dans un « spectacle du placard » comparable. Il s'agit de l'oncle de Bloch, M. Nissim Bernard. Ce personnage survient lors d'une des premières digressions sur les doutes concernant Albertine et, sans agir directement, il semble pourtant se rattacher d'une façon singulière à un certain « niveau ontologique » du texte, à savoir l'argumentation. La séquence commence ainsi : « Vers cette époque se produisit au Grand-Hôtel de Balbec un scandale qui ne fut pas pour changer la pente de mes tourments » (R<sup>2</sup> III, 236). Puis, après l'évocation des ébats amoureux de la sœur de Bloch et d'une actrice, en plein public sur un canapé de la salle de danse, « On crut un moment que [la] protestation [de deux officiers] aurait quelque efficacité. Mais ils avaient contre eux que venus pour un soir de Netteholme où ils habitaient, à Balbec, ils ne pouvaient en rien être utiles au directeur. Tandis que *même à son insu*, et quelque observation que lui fit le directeur, planait sur Mlle Bloch la protection de M. Nissim Bernard. Il faut dire pourquoi<sup>34</sup> ». Et voilà pourquoi : les pages qui suivent racontent, ou plutôt montrent la façon dont M. Nissim Bernard entretient un jeune commis du Grand-Hôtel. L'enchaînement logique avec l'histoire de la sœur de Bloch et par conséquent avec les « tourments » du narrateur ne vient pourtant qu'après une longue digression sur les aventures du narrateur avec les sœurs Albaret.

Avant de revenir sur cette argumentation, disons quelques mots sur la façon dont fonctionne le placard dans le cas de M. Nissim Bernard. Le voilà exposé :

Or ce plaisir était si fort que tous les ans M. Bernard revenait à Balbec et y prenait son déjeuner hors de chez lui, habitudes où M. Bloch voyait, dans la première un goût poétique pour la belle lumière, les couchers de soleil de cette côte préférée à toute autre ; dans la seconde, une manie invétérée de vieux célibataire.

À vrai dire cette erreur des parents de M. Nissim Bernard, lesquels ne soupçonnaient pas la vraie raison de son retour annuel à Balbec et de ce que la pédante Mme Bloch appelait ses découchages en cuisine, cette erreur était une vérité plus profonde et du second degré. Car M. Nissim Bernard ignorait lui-même ce qu'il pouvait entrer d'amour de la plage de Balbec, de la vue qu'on avait du restaurant sur la mer, et d'habitudes maniaques, dans le goût qu'il avait d'entretenir [...] l'un des servants (R<sup>2</sup> III, 238-239).

Au premier abord, le système du savoir semble atypique : les « autres » ne semblent pas être au courant. Le mot de Mme Bloch est pourtant un peu trop acerbe pour être innocent. Aussi la suite montre-t-elle bien la supériorité de la position qu'occupent les parents dans le système du savoir, en ce que leur erreur s'avère être « une vérité profonde » touchant à l'ignorance de M. Bernard lui-même. À remarquer surtout l'implication progressive du narrateur dans cette psychologie « profonde ».

34 R<sup>2</sup> III, 236. C'est nous qui soulignons, pour faire ressortir le fonctionnement du système du savoir.

Plusieurs pages plus loin, le rôle du directeur de l'hôtel dans ce spectacle du placard conclut la structure en boucle de l'argumentation : le fait de se sentir impliqué, ne serait-ce que pour des raisons d'argent, dans un secret qui est en soi encore évitable, transforme la personne de M. Nissim Bernard en tabou :

La famille de Bloch avait beau n'avoir jamais soupçonné la raison pour laquelle son oncle ne déjeunait jamais à la maison et avoir accepté cela dès le début comme une manie de vieux célibataire [...], tout ce qui touchait à M. Nissim Bernard était « tabou » pour le directeur de l'hôtel de Balbec. Et voilà pourquoi, sans en avoir même référé à l'oncle, il n'avait finalement pas osé donner tort à la nièce, tout en lui recommandant quelque circonspection (R<sup>2</sup> III, 244).

Le tabou donc comme moteur des actes condamnables : quand le narrateur, accompagné d'Albertine et de Bloch, rencontre Mlle Bloch et son amie, qui « poussèrent des gloussements, des rires, des cris indécents », « Bloch baissa les yeux pour ne pas avoir l'air de reconnaître sa sœur, et moi j'étais torturé en pensant que ce langage particulier et atroce s'adressait *peut-être* à Albertine »<sup>35</sup>. Ainsi la séquence de Nissim Bernard montre-t-elle le système des deux placards, l'argumentation un peu factice du texte figurant le glissement d'un placard montré (celui de Nissim Bernard) vers un placard caché, englobant le narrateur et Albertine, qui reste à être interprété.

Cette argumentation que nous qualifions de factice n'en est pas moins délibérément construite, si l'on tient compte de la genèse du texte<sup>36</sup>. Le passage sur Nissim Bernard (R<sup>2</sup> III, 236-239) ne se trouvait pas à cette place dans le manuscrit et dans la dactylographie, qui enchaînaient avec la scène de la sœur et la cousine de Bloch vues dans le miroir, avant de reprendre le fil de ce qui est devenu le texte définitif. Proust semble donc avoir voulu structurer davantage une partie du manuscrit qui comprenait des scènes éparées, ayant trait aux doutes concernant Albertine (Compagnon 1984, 44), en y substituant une suite « composée » pour laquelle il utilise le fragment sur Nissim Bernard qui figurait plus loin dans le manuscrit, enchâssé en tant que digression dans un autre développement, et puis le fragment sur les sœurs Albaret, qui ne se trouve ni dans le manuscrit, ni dans la dactylographie, mais n'apparaît que dans la dactylographie corrigée (R<sup>2</sup> III, 239 var. e).

Quant à ce déplacement de Nissim Bernard, deux choses surprennent. Premièrement, en déplaçant ce fragment, et en dispersant les fragments voisins venant de cette partie du manuscrit, Proust a soigneusement réparti dans son texte ce que Compagnon appelle le « leitmotiv racinien » (R<sup>2</sup> III, 64 n.1 ; Compagnon 1984, 47). L'association des garçons avec les filles des chœurs de Racine et le montage des vers de Racine s'inscrivent en contrepoint à la représentation de l'homosexualité : trois des quatre occurrences du leitmotiv concernent des homosexuels (Vaugoubert, Nissim Bernard, Charlus), dans une seule occurrence le narrateur est seul à regarder et à associer (Compagnon 1984, 41). Dans notre fragment, le statut du narrateur est

---

35 R<sup>2</sup> III, 244. C'est nous qui soulignons.

36 Pour un aperçu de cette genèse, voir R<sup>2</sup> III, 64 n.1 ; 197 var. b ; 236 var. b ; 239 var. d-e ; 244 var. c ; ainsi que Compagnon (1984, 44).

remarquable : si c'est lui qui, d'un œil amusé, commence par appliquer de façon caricaturale des vers choisis de Racine au comportement de Nissim Bernard, les contours de l'instance narrative se vaporisent quand l'association avec Racine émane ensuite de M. Bernard lui-même (*Ibid.*). En même temps, par un clin d'œil métaleptique, la notion d'*auteur* reste cloisonnée :

Que ce fût par atavisme hébraïque ou par profanation du sentiment chrétien, *il se plaisait* singulièrement, qu'elle fût juive ou catholique, à la *cérémonie racinienne*. Si elle eût été une véritable représentation d'*Esther* ou d'*Athalie* M. Bernard eût regretté que la différence de siècles ne lui eût pas permis de connaître l'auteur, Jean Racine, afin d'obtenir pour son protégé un rôle plus considérable. Mais la cérémonie du déjeuner n'émanant d'aucun écrivain, il se contentait d'être en bons termes avec le directeur<sup>37</sup>.

En étudiant le Racine de Proust, Compagnon pousse à l'extrême l'identification du théâtre de Racine avec le travestissement, l'« inversion sexuelle », l'idée de l'homme-femme etc., surtout au fur et à mesure que Proust affirme la fraternité sur ces points entre Racine et Baudelaire (Compagnon 1984).

Avant de voir de plus près une telle interprétation, mentionnons encore la deuxième chose qui surprend dans la composition tardive. Dans le manuscrit, le texte sur Nissim Bernard était beaucoup plus long. Il ne subsiste de la suite qu'un bref résumé : « Par atavisme d'Oriental il aimait les sérails et quand il sortait le soir, on le voyait en explorer furtivement les détours ». (R<sup>2</sup> III, 239). Cette allusion au *Bajazet* de Racine, devenue latente par la condensation, fait vite place à une autre, moins prestigieuse, dans les phrases nouvellement ajoutées à la dactylographie corrigée :

Tandis que se risquant jusqu'aux sous-sols et cherchant malgré tout à ne pas être vu et à éviter le scandale, M. Nissim Bernard, dans sa recherche des jeunes lévites, faisait penser à ces vers de *La Juive* :

*Ô Dieu de nos pères,  
Parmi nous descends,  
Cache nos mystères  
À l'œil des méchants !*

je montais au contraire dans la chambre [des] deux sœurs [Albaret]<sup>38</sup>.

À ce point d'articulation, c'est la syntaxe qui cache la vision inclusive du placard montré et du placard caché dans le discours du narrateur : si, à première vue, on rapporte le « au contraire » aux seuls antonymes « monter » et « descendre », il n'en reste pas moins que la proposition principale se construit ainsi : « Tandis que [...] M. Nissim Bernard [...] faisait penser à ces vers de *La Juive* [...] je montais au contraire dans la

---

37 R<sup>2</sup> III, 238. C'est nous qui soulignons.

38 R<sup>2</sup> III, 239. Les vers cités proviennent de *La Juive* (1835) d'Halévy (livret de Scribe), où ils sont chantés par le chœur. Il s'agit du même air que fredonne, de façon stigmatisante, le grand-père du narrateur quand celui-ci reçoit des amis juifs, dans *Du côté de chez Swann* (R<sup>2</sup> I, 90).

chambre [des sœurs angéliques] ». En effet, tant par un montage suggestif que par la grande structure argumentative, la dimension génétique montre son intérêt, en ce qu'elle signale une volonté persistante à échafauder une structure dans laquelle se trouvent enchâssées les deux sphères de ce qui est montré et de ce qui est supposé.

Venons-en maintenant à la signification que Compagnon attribue à ce qu'il appelle le « leitmotiv racinien », qui ne nous intéresse pas ici en tant que tel, mais parce qu'il semble entrelacer les thèmes de l'« inversion » et de l'homosexualité. Après un aperçu de la genèse compliquée de ce motif, Compagnon poursuit avec un long développement érudit dans lequel il s'étend sur la reconnaissance progressive que fait Proust des thèmes de déguisement et de travestissement chez Racine, identification qui s'articule par l'influence du théâtre contemporain et surtout par la comparaison de Racine et de Baudelaire. Loin de n'être rattaché qu'au simple lieu commun fin-de-siècle de l'idéal artistique de l'androgynie<sup>39</sup>, l'auteur se doit de devenir un être universel, un homme-femme. L'argumentation de Compagnon passe entre autres par la citation équivoque par Proust de deux vers de Vigny :

« La Femme aura Sodome et l'Homme aura Gomorrhe<sup>40</sup> »

ou

« Les deux sexes mourront chacun de son côté »

Et Proust, curieusement, a mis le premier vers en épigraphe de *Sodome et Gomorrhe I*, le deuxième vers dans le corps du texte, alors qu'ils décrètent juste le contraire de ce qui le fascine et qui sera dorénavant le thème majeur de la *Recherche*, qu'il découvre en Baudelaire au lieu de Vigny : la confusion des sexes, l'être à la fois homme et femme, comme en Albertine, en Morel, ou en Baudelaire, en Racine Compagnon 1984, 62).

La conclusion se concentre ensuite sur le statut de l'écrivain : « L'écrivain, le vrai, tient des deux sexes. Quant à lui, la prophétie de Vigny est un contresens. Par sa fascination pour Lesbos, pour Gomorrhe, il témoigne de son envie de connaître le corps de l'homme, et de le rendre à la littérature afin qu'il n'ait plus honte de soi, il réagit à son exclusion de la littérature » (*Ibid.*, 64). Le *lecteur*, lui, considéré dans l'introduction de l'article en raison de l'« universalité » de la lecture – « par le détour de l'inversion du sexe des héroïnes, l'homosexuel rejoint le sens commun de l'amour<sup>41</sup> » – ne revient pas dans la conclusion. En outre, curieusement, la version américaine de l'article ne se restreint pas à cette « universalité » du côté de l'écrivain dans sa conclusion ; elle place les corps de l'univers fictionnel sous ce même signe : « On n'a plus affaire aux spéculations impétueuses des Décadents sur les hermaphrodites, ni à la transposition de jeunes

---

39 Qui joue quand même un rôle, ce qu'affirme non seulement Compagnon, mais également Emily Eells dans sa vaste analyse de la part de l'art victorien dans ce qu'elle appelle l'« anglosexualité » chez Proust (Eells, 2002).

40 Ce chiasme relève évidemment d'une inadvertance, tant dans la version française (Compagnon 1984) que dans la version américaine de l'article (Compagnon, 1989). On remarquera que ce lapsus est tout de même intéressant, vu l'interprétation que propose l'article...

41 Compagnon 1984, 40. Compagnon se base sur Proust, entre autres sur cette citation : « L'écrivain ne doit pas s'offenser que l'inverti donne à ses héroïnes un visage masculin » (R<sup>2</sup> IV, 489). Nous viendrons à parler de l'idée qu'une telle remarque pourrait être considérée en tant que « énonciation » tenant sa place à son tour dans le cadre énonciatif du texte.

hommes en jeunes filles en fleurs, ni à Albertine comme couverture d'Agostinelli, mais plutôt aux métamorphoses flottantes et aux fluctuations infinies qui font de chaque corps un corps tant masculin que féminin, et qui font en sorte que la dualité du corps soit présente dans l'écriture<sup>42</sup> ». Cet ajout est absent dans la version française de l'article.

En retournant au cadre théorique « queer » que nous avons adopté, il y a beaucoup à dire à une telle interprétation. C'est le moment de souligner une fois de plus la fécondité des approches dites « gender » et « queer » : premièrement, partant du champ de forces moderne de la sexualité et du *gender*, de leur interaction avec une norme sociale, de leur performativité et de leurs lignes de développement, ces approches sont susceptibles de fournir un compte rendu détaillé des forces comparables dans l'espace littéraire ; deuxièmement, nous l'avons déjà dit, par leur souci du rôle du langage, elle sont en même temps aptes à s'appliquer à la littérature : le texte littéraire est considéré en tant que discours, ou bien énonciation, ce qui présuppose un destinataire, qui construit son discours dans une situation de communication donnée – laquelle peut bien entraîner l'incompréhension, voire l'hostilité, sauf s'il existe encore d'autres facteurs, comme par exemple l'*autorité* de l'auteur (Lucey 2006, 9) – et un destinataire, qu'il ne faut bien sûr pas confondre avec le lecteur concret.

Or, l'interprétation du motif racinien que présente Compagnon étonne d'abord parce qu'elle extrapole comme un principe fondateur de tout le roman – la métamorphose, les fluctuations, la dualité des corps – ce qui est tout d'abord un entrelacement problématique de deux facteurs : dans le cas de Nissim Bernard, ses goûts et l'idée de l'« inversion » qui s'y greffe, autrement dit : « orientation sexuelle » et *gender*... C'est justement l'intersection problématique de ces deux facteurs que Compagnon semble éviter dans son analyse. Outre la résistance que montre le roman à permettre d'exprimer ses grandes modalités – disons Charlus et Albertine – par un seul mot, Eve Kosofsky Sedgwick signale à maintes reprises que « comme si souvent dans le cycle d'Albertine [...] le croisement de l'axe du désir sexuel avec l'axe de la définition *gender* a surtout l'effet de garantir, dans l'incohérence de l'espace conceptuel ainsi articulé, la disponibilité infinie d'échappatoires cachées pour la couverture de signification, d'intention et du regard<sup>43</sup> ».

L'« universalisme<sup>44</sup> » que propose Compagnon et la question de la sexualité et du *gender* ainsi posée font penser aux références à Proust que font Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe* (1972), sans que ces conceptions se recouvrent pourtant. Deleuze et Guattari extraient comme principe fondateur du roman le mouvement qui va d'une organisation molaire vers une organisation moléculaire : la progression du

---

42 Compagnon 1989, 57-58. La traduction est la nôtre.

43 Kosofsky Sedgwick 2008, 239. La traduction est la nôtre.

44 Ce terme que nous utilisons n'est pas neutre ; il s'inscrit dans l'histoire du mouvement gay qui manifeste une « tension entre des aspirations "universalisantes" (qui inscrivent l'homosexualité dans un continuum de pratiques sexuelles) et les aspirations "minorisantes" (qui considèrent au contraire les homosexuels comme un groupe distinct des autres) » (Éribon 1999, 174-175). De nouveau, on a affaire à des concepts qui sont difficiles à cerner, ne serait-ce que par l'enchevêtrement avec les notions de « séparatisme » et d'« assimilationnisme ». Éribon cite l'exemple du mouvement gay français des années soixante et soixante-dix qui se déployait selon deux axes (*ibid.*, 176-7) : l'un conservateur et « assimilationniste », en même temps que « minorisant » et « séparatiste » ; l'autre radical, subversif, d'extrême gauche, « anti-assimilationniste », en même temps que « universalisant » et « antiséparatiste »... Ce qui est intéressant dans notre contexte, c'est que ce dernier discours s'inspire justement de *L'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari, ce qui montre le potentiel subversif de leur idéal de la libération du désir.

narrateur qui se rapproche d'Albertine, qui va de la « nébuleuse » informe des jeunes filles jusqu'aux « objets partiels » de son visage, a son pendant dans la connaissance du monde de l'amour :

De la nébuleuse statistique, de l'ensemble molaire des amours hommes-femmes, se dégagent les deux séries maudites et coupables [...] la série de Sodome et la série de Gomorrhe, chacune excluant l'autre. Pourtant ce n'est pas le dernier mot, puisque le thème végétal, l'innocence des fleurs nous apporte encore un autre message et un autre code : chacun est bisexué, chacun a les deux sexes, mais cloisonnés, incommunicants (Deleuze/Guattari 1972, 82).

Proust serait alors un exemple (pour la cure) de libérer le désir du joug œdipien, c'est-à-dire de ne pas suivre l'idée illusoire que l'inconscient, suivant la représentation œdipienne, projette le désir sur des objets complets (objets partiels complétés d'un élément transcendant – le manque, le phallus) qui prennent la forme de « personnes globales » (la mère, la sœur, l'épouse ; Deleuze/Guattari 1972, 84), mais d'analyser ces constructions, de les déconstruire afin de permettre des « connexions partielles » (*Ibid.*, 380). Deleuze et Guattari insistent alors sur le rôle du motif floral – qui n'est pas sans liens avec le motif racinien – mais leur analyse de Proust ne s'étend pas de telle façon qu'elle puisse rendre compte des différences dans la représentation de la sexualité de Charlus et celle d'Albertine, ni de la façon différente dont fonctionne le thème de l'« inversion » dans les deux cas<sup>45</sup>. On a l'impression que l'exemple de Proust, heuristique dans le contexte de la psychanalyse, leur sert ici en premier lieu à développer leurs théories concernant la cure, sans qu'ils insistent trop sur la génération de sens d'une telle représentation littéraire complexe<sup>46</sup>.

De même, et c'est ce qui nous ramène au deuxième apport d'un cadre théorique « queer », en insistant sur le rêve de la dualité du poète, nécessaire pour atteindre à celle des « corps » de l'œuvre et pour « redonner l'homme à la littérature » (Compagnon 1984, 64), Compagnon risque de perdre de vue le texte littéraire dans sa qualité d'énonciation. « On n'a plus affaire [...] à la transposition de jeunes hommes en jeunes filles en fleurs, ni à Albertine comme couverture d'Agostinelli »... En dépit de la longueur de l'article, c'est quand même vite dit : d'un seul coup il balaye ainsi le champ interprétatif possible d'une telle transposition littéraire, en faisant abstraction de la fonction communicative du texte ainsi que du destinataire possible. Afin de les impliquer dans l'analyse, commençons avec une réflexion de Didier Éribon : « il est possible que tout ce jeu de transpositions ait été commandé, au départ, par la *nécessité* que le narrateur fût hétérosexuel<sup>47</sup> ». Il montre la situation communicative, ayant pour autres participants un « “auteur” [et un] “lecteur” (supposé hétérosexuel) » (1999, 266), en citant une interruption du premier dans le récit :

---

45 Kosofsky Sedgwick 2008, entre autres p. 232. Par ailleurs, elle réfère explicitement à Deleuze et Guattari (Kosofsky Sedgwick 2008, 215 n.4), en dénonçant leur classification valorisante des deux modes (œdipien et anœdipien) chez Proust.

46 Ce n'est pas dire d'ailleurs que leur reconnaissance de deux thèmes mêlés, celui de la culpabilité de la « race maudite » et celui de l'innocence des fleurs, ne représente aucun sens *intrinsèque* : à partir d'une citation comparable à celle que nous avons choisie (mais prise dans *Proust et les signes*), Compagnon lui-même, cette fois-ci dans R<sup>2</sup> III, 31 n.2 (dont il est l'auteur), mentionne que « Gilles Deleuze a davantage insisté sur la complexité et l'ambiguïté de la théorie proustienne de l'inversion », ce pour souligner l'influence sur Proust du changement d'optique du débat médical d'alors, qui commence à un certain moment à parler en termes de « maladie » au lieu de « vice ».

47 Éribon, 1999, 266. C'est nous qui soulignons.

L'auteur tient à dire combien il serait contristé que le lecteur s'offusquât de peintures si étranges [...] Mais un grand intérêt, parfois de la beauté, peut naître d'actions découlant d'une forme d'esprit si éloignée de tout ce que nous sentons, de tout ce que nous croyons, que nous ne pouvons même arriver à les comprendre, qu'elles s'étalent devant nous comme un spectacle sans cause (R<sup>2</sup> III, 555-556).

Ensuite, considérons ce qu'une perspective « antihomophobe », telle que l'adopte Eve Kosofsky Sedgwick, peut apporter à cette situation. La crise de l'identité sexuelle masculine qui se manifeste selon elle à l'époque et dans l'œuvre de Proust pourrait d'abord être rendue sensible en figurant une relation de lecture essentiellement masculine où, compte tenu de l'époque, les épithètes « homosexuel » et « hétérosexuel » sont d'une valeur discutable. En témoigne par exemple l'enjeu d'un événement capital, à la fois emblématique de cette crise et fortement performatif quant au maintien de la norme sociale : l'affaire Eulenburg (1907-9). Par un minimum d'effort, dirigé contre quelques hauts fonctionnaires accusés de « homosexualité », la menace phobique s'étend à tous les hommes, en effet susceptibles de conduites condamnables. Cette « panique homosexuelle masculine<sup>48</sup> » de pouvoir être sujet au chantage qu'éprouve alors tout homme glisse dans la relation de lecture en forme d'une « constitution de soi quasi-phobique » (Kosofsky Sedgwick 2008, 248) de la part du destinataire, homosexuel ou non. Ce surtout, comme nous avons vu, au moment de l'intersection des lignes de la sexualité et du *gender* comme, pour retourner à notre exemple de l'oncle Nissim Bernard, le moment-charnière qui nous montre d'un côté Nissim Bernard qui se cache lors de sa quête sexuelle, réhaussée par une couche *gender* – la citation de *La Juive* ayant un effet encore plus caricatural que celles de Racine qui la précèdent –, et de l'autre côté le narrateur qui se dirige à l'encontre d' « une amitié très vive quoique très pure avec ces deux jeunes personnes » (R<sup>2</sup> III, 240).

Eve Kosofsky Sedgwick ajoute un élément très intéressant quand elle analyse l'attrait que la *Recherche* a exercé sur elle-même en tant que jeune femme. Cet attrait ne réside pas seulement dans le thème de la « vocation littéraire », qu'elle refuse de considérer comme indépendant de la crise sexuelle (2008, 247), mais surtout dans la créativité interprétative à laquelle un modèle comme celui du spectacle du placard fait appel, générée paradoxalement par le champ de forces homophobiques : démasquer un homosexuel dans le deuxième placard de ce modèle, n'est-ce pas reproduire l'idée phobique qui accuse deux homosexuels à la fois, car celui qui accuse serait un suspect par excellence (*Ibid.*, 242) ?

De ce constat découle une interprétation alternative : qu'est-ce qui se passe si l'on suppose une *femme* du côté du destinataire, voire la figure de la mère ? Les forces contradictoires de l'œuvre, le « coming-out » délibérément manqué, confèrent alors un grand pouvoir à cette figure féminine – ou aux figures féminines en général – pouvoir qui est pourtant contrebalancé par une caractéristique essentielle, à savoir que, par définition, elle « ne peut pas savoir » (*Ibid.*, 248-251). Une telle représentation de la situation d'énonciation pourrait expliquer le thème de la profanation (*Ibid.*), récurrent dans le roman, ce qui nous

---

48 Pour une mise en perspective de l'affaire Eulenburg, ainsi que son influence sur Proust, voir Éribon (1999, 210-214) et Kosofsky Sedgwick (2008, 244-245). Pour la notion « panique homosexuelle masculine », voir Kosofsky Sedgwick (2008, 240 n.25 ; 184-185).

ramène à l'analyse de Compagnon, qui place ses conclusions concernant les fluctuations de la masculinité et de la féminité « *au-delà* de la profanation [par Proust] d'un texte sacré de sa mère<sup>49</sup> ». Pourquoi ne pas s'interroger d'abord sur la fonction narrative d'une telle profanation, ce qui serait une façon plus logique de relier les thèmes de la profanation et de sexualité/*gender*, et donc de passer « outre » ? La (re)considération de la figure de la femme met alors le doigt sur l'aspect troublant de *gender*. Contentons-nous ici, en guise d'indication des possibilités interprétatives, de l'ascension du narrateur, après l'application blasphématoire des citations de Racine à l'oncle Nissim Bernard, vers les sœurs Albaret, dont il dit : « Je n'ai jamais connu de personnes aussi volontairement ignorantes, qui n'avaient absolument rien appris à l'école, et dont le langage eût pourtant quelque chose de si littéraire que sans le naturel presque sauvage de leur ton, on aurait cru leurs paroles affectées » (R<sup>2</sup> III, 240).

### *Scènes de rencontre*

Nous avons vu que si l'interprétation du motif racinien telle que la propose Compagnon extrapole l'idée de l'« universalisme », une approche « queer », en insistant sur la qualité d'énonciation du texte littéraire, ramène au contraire à l'intersection problématique de la sexualité et du *gender*. En plus, l'étude génétique suggère que cette intersection relève d'une combinatoire tardivement envisagée par Proust. Dans son étude de *Sodome et Gomorrhe*, Michael Lucey se concentre sur la façon dont, au cours de la genèse de l'œuvre, la scène-clé de la rencontre entre Charlus et Jupien s'insère dans une construction qui est porteuse de sens quant à l'implication du narrateur et de sa première personne dans la représentation de la sexualité entre personnes du même sexe (2006, 218-221). Lucey cite la notice de Compagnon quand il signale le moment, difficile à dater mais en tout cas tardif (après 1916), où Proust a décidé de combiner cette scène de rencontre (qui existait depuis longtemps) avec son « essai » de 1909 sur l'« inversion », intitulé *La race des tantes*. Nous tenons à soutenir que ce geste relève d'une volonté tardive de Proust d'engager le champs de forces de la sexualité et du *gender* pour ouvrir celui de la production du sens. Cette implication de l'« inversion » et donc de ce que nous appellerions *gender* pourrait être un élargissement de ce qu'expose Lucey – qui se restreint à la représentation de la sexualité – dans sa très intéressante analyse du statut et de la crédibilité du narrateur dans (entre autres) cette scène de rencontre, dont des éléments concrets comme l'échelle et le vasistas, ainsi que leur usage ambigu par le narrateur, symbolisent selon Lucey le statut incertain de son savoir (2006, 226).

Analysons, afin de développer cette idée concernant les interventions tardives de Proust, deux passages: celui du narrateur épiant la rencontre entre Charlus et Jupien, au début de *Sodome et Gomorrhe*, et puis celui de la rencontre de Charlus avec Morel à la gare de Doncières<sup>50</sup>, quelque dix pages après la séquence Nissim Bernard. Quant à la première rencontre, comme nous avons dit, il est tout d'abord significatif que Proust la combine avec les réflexions que contient *La race des tantes*. À l'origine, ce développement sur l'« inversion » suit une révélation qu'éprouve le narrateur en regardant Charlus qui, rien qu'en simplement dormant, l'avait fait penser à une femme : « J'avais compris, c'en était une !<sup>51</sup> ».

49 Compagnon 1984, 63. C'est nous qui soulignons.

50 Ces scènes existaient déjà dans des stades antérieurs : voir R<sup>2</sup> III, 254 n.1 et l'Esquisse II (R<sup>2</sup> III, 934).

51 Esquisse I (R<sup>2</sup> III, 924).

Maintenant, c'est la découverte de la *sexualité* de Charlus qui provoque cette réaction et les théories qui suivent : « De plus je comprenais maintenant pourquoi tout à l'heure, quand je l'avais vu sortir de chez Mme de Villeparisis, j'avais pu trouver que M. de Charlus avait l'air d'une femme : c'en était une ! » (R<sup>2</sup> III, 16).

En plus, l'entrelacement des thèmes de l'homosexualité et du *gender* – comme dans le cas du leitmotiv racinien qui se greffe sur les goûts de Nissim Bernard – s'enrichit dans cette rencontre par une métaphore qui n'est pas pour désambiguïser les choses. C'est celle de l'orchidée fécondée par le bourdon, inspirée à Proust par sa lecture des œuvres de Darwin : « je me demandais si l'insecte improbable viendrait, par un hasard providentiel, visiter le pistil offert et délaissé » (R<sup>2</sup> III, 4). Sedgwick s'interroge sur l'énigme interprétative quant à la distribution des rôles – fleur(s) et bourdon – avant de suggérer « une dépendance possible de l'éros apparemment bipartite vis-à-vis l'activité hautement chargée de quelque troisième figure mobile, fureteuse, encline à l'identification [...] bref, vis-à-vis le narrateur et/ou le garçon épiant et acrobatique, variablement indéterminé, qu'il nous représente<sup>52</sup> ». Nous reviendrons sur ce rôle du narrateur quand il sera question de l'autre exemple, signalons ici un aspect voisin qui frappe et dont on se doute que Sedgwick l'ait remarqué : si Albertine est absente dans ce début de *Sodome et Gomorrhe*, compliquant ainsi son insertion dans une vision englobante concernant la figuration de l'(homo)sexualité – d'autant plus, comme l'affirme Sedgwick (2008, 231-232), que le thème de l'« inversion » ne se greffe pas explicitement sur elle (comme c'est au contraire le cas avec Charlus et Nissim Bernard) – elle était encore présente dans un stade très avancé du texte<sup>53</sup>. Dans la variante en question, la scène parisienne se revêt de reflets de Balbec et le narrateur se compare à « une abeille sortant gorgée d'une fleur qu'elle vient de visiter » (R<sup>2</sup> III, 1267) avant de tisser un lien remarquable avec *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « C'est à de telles fleurs que m'avaient toujours fait penser Albertine et ses amies se détachant sur le plan lumineux et incliné des eaux » (*Ibid.*), voire d'y impliquer l'image, structurante dans les *Jeunes filles en fleurs*, du « rosier de Pennsylvanie [qui contient] comme un éventail tout l'horizon marin – avec des bateaux entre deux fleurs – dans ses branches » (*Ibid.*), tout en réservant pour lui-même le rôle de « herboriser et assister à des mariages de fleurs accomplis par des insectes » (*Ibid.*). En faisant disparaître Albertine et Balbec dans son intervention tardive, Proust a-t-il délibérément brouillé le triangle Albertine-Charlus-narrateur et son fonctionnement dans le champ de forces de la sexualité et du *gender* ?

Quoi qu'il en soit de ce thème et de ces motifs de l'« inversion » et des rôles qu'ils assignent, ils semblent à premier abord un peu absent dans le deuxième passage, celui de la rencontre entre Charlus et Morel à Doncières, que nous voudrions associer au premier. Charlus n'est plus une « femme » : le narrateur saisissait « sa ressemblance avec certains de ses parents quand ils levaient une femme dans la rue. Seulement l'objet visé avait changé de sexe » (R<sup>2</sup> III, 256). Quant à cet objet visé, Morel, il s'est masculinisé dans le texte définitif<sup>54</sup>. Tandis qu'au début de la guerre a donc eu lieu la masculinisation de Morel tout comme la

---

52 Kosofsky Sedgwick 2008, 221. La traduction est la nôtre.

53 À savoir dans le cahier manuscrit et sur le double de la dactylographie I : cf. R<sup>2</sup> III, 4 var. c.

54 R<sup>2</sup> III, 254 n.1. Sans ce que nous venons de dire sur Charlus, on dirait avec Éribon (1999, 122) que cette masculinisation de Morel s'inscrirait bien dans la figuration de la théorie de l'« inversion », puisque Charlus serait alors un(e) homme-femme qui aime un homme-homme. Voir aussi la note 4. Délibérément rendu ambigu par Proust, le *gender* de Charlus est donc un exemple de plus de la friction significative entre sexualité et *gender*.

mise en place définitive de cette scène de rencontre<sup>55</sup>, des remaniements que Proust effectue encore aussi tardivement que sur la dactylographie corrigée sont particulièrement intéressants.

À l'origine, la scène commençait ainsi : « Au moment où je détournais légèrement la tête pour que, du quai, M. de Charlus ne pût m'apercevoir<sup>56</sup>, il s'arrêta net, frappé comme d'un boulet par la vue d'un jeune militaire au beau visage, l'air mâle et décidé » (R<sup>2</sup> III, 256 var. c). Sans autres justifications techniques quant au point de vue, le narrateur nous livre sa perception visuelle et auditive de la scène, qu'il entremêle de plusieurs digressions. Dans la version définitive cependant, il participe activement à la scène, Charlus l'ayant « requis, dans son émotion, pour lui amener celui qu'il ne soupçonnait pas qu'[il (le narrateur)] conn[ût] » (R<sup>2</sup> III, 256). De ce fait, ce n'est plus (seulement) Charlus qui est « frappé comme d'un boulet » : « tout d'un coup j'eus un éclair et compris que j'avais été bien naïf. M. de Charlus ne connaissait pas le moins du monde Morel, ni Morel M. de Charlus » (*Ibid.*). La découverte transférée au narrateur contrebalance celle de la scène Charlus-Jupien et du même coup la question du point de vue est prise en compte : « je les vis qui continuaient à causer sans penser qu'ils étaient à côté de notre tram » (*Ibid.*). La participation active du narrateur à la scène, ainsi que le processus d'assimilation consécutive qui en découle – « me *rappelant* la façon dont M. de Charlus était venu vers Morel *et moi*<sup>57</sup> » – font entrevoir un lien possible avec le rôle « abeille » du narrateur dans la rencontre Charlus-Jupien. Ainsi, cette mise en scène du narrateur suggère-t-elle en même temps une présence sous-jacente du motif floral de l'« inversion ».

Il convient de dire que la signification d'une telle implication du narrateur reste ouverte. Cela vaut aussi pour, comme le note Lucey, « l'imprudence partagée de Jupien et Charlus dans la boutique et du narrateur traversant la cour [...] tout comme leur chance partagée à ne pas être perçus » (2006, 224), ainsi que pour ce que nous avons noté à notre tour concernant le mouvement contraire de Nissim Bernard qui descend et du narrateur qui monte. De même, ce qui se déroule à la gare de Doncières suggère une implication en même temps qu'une non-implication de la part du narrateur. Le rôle d'Albertine dans cette scène reste pour le moins aussi ouvert : elle a beau participer à la mise en scène que Proust fait subir au narrateur, elle n'en semble pas gagner grand-chose pour autant, car elle doit se contenter d'un fragment d'une digression, incompréhensible pour elle, et même difficile pour le lecteur qui se voit privé de l'argumentation qui l'entoure encore dans la dactylographie corrigée. Ce fragment, « la vie de bains de mer et la vie de voyage me font comprendre que le théâtre du monde dispose de moins de décors que d'acteurs et de moins d'acteurs que de "situations" » (R<sup>2</sup> III, 255), tout comme celui qui vient un peu plus tard et qui s'adresse au destinataire, « je commençais à trouver que les "reconnaisances", pauvre expédient des œuvres factices, exprimeraient au contraire une part importante de la vie, si on savait aller jusqu'au romanesque vrai » (R<sup>2</sup> III, 256), semble placer Albertine, tout comme le destinataire, sous le signe de l'ignorance. Simple inadvertance de Proust, si l'on peut dire, effet secondaire de ces remaniements ultérieurs, ou avatar nouveau de la figure féminine qui ne peut et ne doit pas savoir, ainsi représentée au sein du cadre énonciatif du texte ?

---

55 *Ibid.* Voir aussi l'Esquisse XVII (R<sup>2</sup> III, 1089-1091).

56 Le narrateur se trouve avec Albertine dans la salle d'attente.

57 R<sup>2</sup> III, 256. C'est nous qui soulignons.

Les passages que nous avons étudiés (Nissim Bernard, Charlus-Jupien et Charlus-Morel) se distinguent en ceci qu'ils résistent tous à une interprétation de leur mise en scène dans le cadre des rapports entre Albertine et la figure du narrateur. Force est de reconnaître que le concept de l'« inversion », qui est en soi déjà emblématique du nœud conceptuel que peuvent former les lignes du désir sexuel et du *gender*, et qui l'est d'autant plus en forme de sa figuration par différents motifs chez Proust, y est pour beaucoup. Mettre le doigt sur ces vecteurs implique nécessairement une prise en compte du cadre énonciatif du texte – dans le cas de Proust, un texte fondamental dans la lente constitution d'un discours sur les relations entre personnes du même sexe – dont les instances, mises en rapport avec différentes catégories possibles, peuvent fournir des figures intéressantes : un narrateur *nécessairement* hétérosexuel, un destinataire supposé hétérosexuel mais en même temps déstabilisé par la « panique homosexuelle masculine », la figure féminine – personnage ou destinataire ? – et son statut épistémologique... La dimension qu'offre la genèse du texte, et surtout les remaniements tardifs, révèlent des aspects intéressants : une volonté d'impliquer le narrateur et ses doutes (par une argumentation ambiguë dans le cas du fragment Nissim Bernard ; par une implication ambiguë du narrateur dans le cas de la rencontre Charlus-Morel) ; une volonté d'associer Albertine à un(e) possible destinataire ignorant(e) (dans le fragment Charlus-Morel) ; une volonté de dissocier Albertine du concept de l'« inversion » (en supprimant son association à l'image des fleurs et du bourdon lors de la rencontre Charlus-Jupien) ; une volonté persistante de déstabiliser ce concept même (en masculinisant tant Morel que Charlus dans le contexte de leur rencontre)... Quant à l'implication du narrateur, ou de l'instance narrative qu'il représente, faut-il dire, avec Deleuze, que « là où s'établissent les connexions globales et personnelles, oh, le narrateur ne s'y installe pas, il n'y reste pas, il les traverse, il les profane » (Deleuze/Guattari 1972, 380) ? Toujours est-il que le lecteur que nous sommes aussi, n'ayant étudié qu'une petite parcelle de cette vaste entreprise qu'est la *Recherche*, que ce lecteur risque aussi « toujours, lui, de s'arrêter à tel plan, et de dire oui, c'est là que Proust s'explique »... (*Ibid.*) Mais une approche qui vise à la déstabilisation des catégories symboliques, au lieu de faire le « saut » vers un au-delà esthétisant, pourrait au contraire ramener à l'ambiguïté foncière et donc au dynamisme interprétatif du texte.

### *Bibliographie*

- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York-London, Routledge « Classics », 1990-2006.
- Compagnon, Antoine, « Proust sur Racine », *Revue des sciences humaines* 196 (1984), pp.39-64.
- Compagnon, Antoine ; Goodkin, Richard E. et Gillespie, Charles G. (trad.), « Proust on Racine », *Yale French Studies*, 76 (1989), pp.21-58.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit « Critique », 1972.
- Eells, Emily, *Proust's Cup of Tea. Homoeroticism and Victorian culture*, Aldershot-Burlington, Ashgate « Studies in European Cultural Transition », 2002.
- Éribon, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, *Epistemology of the closet*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press « Centennial Book », 1990-2008.

Lucey, Michael, *Never Say I. Sexuality and the first person in Colette, Gide, and Proust*, Durham-London, Duke University Press « Series Q », 2006.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, 4 vol., Paris, Gallimard « Bibliothèque de La Pléiade », 1987-1989.