

Maigret ou le passage de la ligne

On sait, depuis les travaux de Iouri Lotman, que «les modèles du monde, [...] à l'aide desquels l'homme [...] donne sens à la vie qui l'entoure, se trouvent invariablement pourvus de caractéristiques spatiales»¹. On peut vérifier de la sorte que l'espace littéraire se divise fréquemment en deux sous-ensembles distincts, séparés par une frontière que, seul, le héros a le pouvoir de franchir. C'est «la transgression de l'interdit qui constitue l'élément signifiant dans la conduite du personnage, c'est-à-dire l'événement»².

Il n'y a donc rien d'étonnant à voir l'univers où évolue Maigret assujéti à des procédures de partition. Non seulement le phénomène est relativement répandu dans la littérature, mais qui plus est, il a été depuis longtemps mis en évidence dans l'œuvre de Simenon. C'est ainsi par exemple que, dès 1971, Jacques Dubois a montré, à partir de la notion de déviance, comment le romancier belge mettait en scène un héros qui, rompant avec son milieu d'origine, en rejoignait un autre, plus ou moins trouble et méconnu³. C'est le principe même de cette escapade hors de l'univers (petit-)bourgeois qu'incarnerait Maigret, lui qui, «à l'ordinaire mêlé aux péripéties les plus sordides ou les plus périlleuses» possède cependant toutes les caractéristiques «de l'honnête fonctionnaire et du père tranquille»⁴.

Si l'idée d'observer des formules de ce type n'est pas nouvelle, elle a néanmoins inspiré des démarches qui, le plus souvent, tendent à faire s'effacer la donnée spatiale derrière la notion de classe⁵. Ce que Simenon lui-même définit dans un de ses romans comme *Le Passage de la ligne* s'apprécie généralement dans l'optique d'une sociologie de la littérature. Sans tout à fait ignorer cette perspective, la présente contribution adopte un point de vue sensiblement différent. Elle s'efforce en effet de prendre le parti de l'espace, moins pour tenter de concevoir ce que signifie le franchissement la ligne, que ce que désigne la ligne elle-même : ce par quoi, ce sur quoi elle passe. De quelle logique procède la frontière, à quelle construction imaginaire renvoie-t-elle ? C'est dans ce sens qu'on se propose d'étudier ici Maigret comme représentation du *passage*, à travers les quatre premières enquêtes «officielles» du commissaire, celles que Simenon a en quelque sorte reconnues, en les signant de son nom⁶ : *Pietr le Letton*, *Monsieur Gallet, décédé*, *Le Charretier de "La Providence"* et *Le Pendu de Saint-Pholien*⁷.

Les Partitions de l'espace

Une telle démarche ne saurait néanmoins négliger entièrement les enseignements de la sociologie littéraire. Car l'espace apparaît d'emblée dans les premiers *Maigret* comme une manière de thématiser un antagonisme de classe. *Monsieur Gallet, décédé*, par exemple, oppose l'*Hôtel de la Loire*, où le malheureux Émile Gallet a trouvé la mort à la luxueuse

propriété des Saint-Hilaire. Et tout le problème consiste à mettre au clair les translations qui ont pu s'opérer d'un endroit à l'autre, à expliquer finalement le « crime » par une simple permutation : Tiburce de Saint-Hilaire et Émile Gallet ont échangé leurs noms, leurs rôles et leurs mondes.

Le même principe directeur se retrouve dans les quatre textes du *corpus*. Partout l'espace se construit à partir d'une ou plusieurs oppositions binaires : habitués du *Café de la marine* et yachtmen du *Southern Cross* dans *Le Charretier de "La Providence"*, clients du *Roi-de-Sicile* ou du *Majestic* dans *Pietr le Letton*, etc. Le processus adopte certes à chaque fois des degrés de complexité variables. Mais c'est généralement pour définir une figure de base au moyen de laquelle se structure l'ensemble de l'univers narratif.

Le Pendu de Saint-Pholien applique ainsi de façon éloquente un système de réductions dont on peut retrouver la trace dans chacun des trois autres romans. Maigret conduit cette fois ses investigations dans quatre lieux différents : Brême, Liège, Reims et Paris, où Van Damme, Lombard, Belloir et Janin ont respectivement élu domicile. Le phénomène de dispersion, assez élémentaire dans son principe, se complique du fait qu'en plus de Janin, deux personnages résident à Paris : Lecocq d'Arneville qui, en se suicidant sous les yeux de Maigret, déclenche l'enquête, et le commissaire lui-même, lequel reste cependant extérieur à l'affaire.

Cette relative complexité ne fait toutefois que développer une simple opposition binaire entre riches et moins riches. La répartition des cinq protagonistes — Maigret se trouvant provisoirement écarté — reproduit leur situation dans la hiérarchie sociale. « Tout en bas de l'échelle » (p. 137) se trouve Lecocq d'Arneville, alias Jeunet. Un peu plus haut, Janin, qui voyage en troisième classe et « tire le diable par la queue » (p. 136), puis Lombard qui arbore des bagages de « qualité supérieure » (p. 137), mais regagne la gare à pied. Vient ensuite Belloir qui, pour disposer d'un « bel avenir » (*ibid.*), reste engoncé dans une « lourde atmosphère de province » (p. 136), et enfin Van Damme qui s'étonne « du fossé qui s'est creusé » (*ibid.*) entre ses anciens compagnons et lui-même.

Ainsi décrite, l'organisation sociale permet de reconstituer le mode de structuration de l'espace. Par la place médiane qu'il occupe dans la série actorielle, Lombard révèle la fonction nodale que joue Liège, son lieu de résidence. La « Cité ardente » n'est pas seulement un point de départ et d'aboutissement. Elle joue également le rôle d'une cellule génératrice. La ville se distribue en effet clairement de part et d'autre de la Meuse. Sur la rive droite, se trouvent l'église Saint-Pholien et un lacs de venelles où règne « une écoeurante odeur de pauvreté » (p. 165). C'est là, dans l'un de ces passages sordides, la rue du Pot-au-Noir, que les Compagnons de l'Apocalypse avaient coutume de se réunir ; c'est là que s'est déroulé, dix ans plus tôt, un épisode tragique dont la conclusion provisoire a été la disparition du corps de Mortier dans la Meuse et la pendaison du « petit » Klein. Sur la rive gauche au contraire, s'étend la ville proprement dite, avec ses boulevards, son centre animé. C'est de ce côté que tous les protagonistes dirigent leurs pas une fois achevé le psychodrame des aveux, de ce côté encore que Lombard s'est établi lorsque lui et ses amis se sont séparés.

Or, par cette première forme de migration, Lombard définit un principe de disjonction auquel ses camarades vont donner toute son ampleur. Car la Meuse dessine également un axe de symétrie de dimension internationale en partageant symboliquement l'Europe en un espace allemand et un espace français : dans le premier, Van Damme atteint les sommets de la réussite, dans le second, Belloir, Janin et Lecocq se contentent de résultats moindres.

S'ils se retrouvent d'un même côté de la frontière, ces trois derniers s'illustrent néanmoins par des trains de vie fort différents, et le « fossé » qui les sépare se trouve représenté, là encore, par un cours d'eau, la Marne. Ligne hautement significative, à une époque où les événements de la Première Guerre mondiale sont toujours présents à la mémoire⁸, l'affluent de la Seine apparaît clairement comme un double de la Meuse⁹. Telle cette dernière au moment du drame originel, c'est une rivière en crue qui charrie maintes épaves avec une force épouvantable. Il s'en faut de peu que Maigret ne s'y noie, précipité dans ses eaux sombres comme le cadavre de Mortier, dix ans plus tôt, depuis le Quai Sainte-Barbe.

Jumelle de la Meuse, la Marne permet d'opposer Belloir, le bourgeois champenois, aux humbles parisiens Janin et Lecocq. Quant à ces derniers, ils se trouvent placés de part et d'autre d'un « fossé » à leur mesure. Ils sont en effet trop apparentés pour qu'un véritable fleuve les sépare. Lecocq, qui en France se fait appeler Jeunet, présage peut-être de l'avenir de Janin¹⁰. La proximité phonétique des deux noms vient appuyer en tout cas les jeux d'échos qui résonnent entre la rue Lepic, où Janin a son domicile, et la rue Picpus, foyer de la famille Jeunet. Aussi n'est-ce pas la Seine qui oppose les deux hommes, mais une forme de démarcation plus subtile : le canal Saint-Martin. Certes, à la différence de la Meuse et de la Marne, cette ultime ligne d'eau n'est jamais directement évoquée. Mais n'est-ce pas simplement parce qu'elle devient souterraine à la hauteur des XI^e et XII^e arrondissements où se cantonnent Jeunet et les siens¹¹, et cède alors la place en surface à une frontière autrement plus symbolique : le boulevard Richard-Lenoir où, depuis *La Maison de l'inquiétude*, le policier a son domicile ?¹²

La Frontière

Ainsi, tout en offrant l'occasion de vérifier l'étonnante structuration de l'univers des *Maigret*, *Le Pendu de Saint-Pholien* établit une étroite corrélation entre l'espace héroïque et la ligne frontalière. Marqué de la sorte par l'imposante présence du commissaire, le seuil, la limite se révèlent nécessairement être d'une importance capitale. Loin de ne représenter que des outils destinés à partager le monde romanesque, ils définissent un principe originel et dans le même temps dessinent un véritable territoire dont la procédure de partition célèbre la spécificité.

La frontière s'affirme tout d'abord par sa fonction inaugurale. Elle constitue l'élément fondateur de l'enquête, la figure de base sur laquelle s'ouvre chacun des quatre premiers *Maigret*. L'incipit de *Monsieur Gallet, décédé* impose ainsi l'idée de démarcation par la longue allée centrale coupant le lotissement désert où résidait la victime. *Le Charretier de*

“*La Providence*” installe d’entrée de jeu au centre du décor l’étroite ligne du canal qu’on verra plus tard « s’étirer dans une solitude absolue » (p. 214) comme à travers un inquiétant no man’s land. *Le Pendu de Saint-Pholien* débute de manière plus explicite encore par l’évocation d’un espace exemplaire : « la gare de Neuschanz [...] plantée à l’extrême nord de la Hollande, sur la frontière allemande. » (p. 107)¹³.

Mais c’est dans *Pietr le Letton*, et donc, de façon symptomatique, dans le premier des *Maigret* « officiels », que cette dimension inaugurale prend toute sa valeur. Car l’établissement d’un seuil s’y manifeste dès la première page comme métaphore du geste créateur. Le narrateur commence en effet par camper le commissaire fixant une carte déployée contre le mur et *reconstituant*, à l’aide de télégrammes émanant de divers pays, l’itinéraire suivi par le criminel. Maigret fait ainsi son entrée dans l’œuvre de Simenon en reproduisant mentalement un ensemble de lignes — celles que décrivent le chemin de fer et les frontières que celui-ci franchit — à partir de morceaux de papier assez comparables à des notes jetées au hasard. Ce faisant, il s’impose clairement comme une figure de l’écrivain¹⁴ et révèle parallèlement que la limite, par sa logique même, engendre le livre. On comprend dès lors que le récit s’ouvre sur une information rédigée en « polcod », « langage international secret utilisé dans les relations entre tous les centres policiers du monde » (p. 365) :

C.I.P.C. à Sûreté Paris :

*Xvzust Cracovie vimontra m ghks triv psot uv Pietr le Letton Brême vs tys
btolem (ibid.).*

Peut-on en effet imaginer meilleur stratagème pour définir d’emblée un texte-frontière ?

Cette dimension fondatrice n’est cependant pas la seule manifestation du rôle capital que joue la limite. Loin de ne constituer qu’un seuil symbolique, placé à l’origine du récit, celle-ci se découvre une indiscutable épaisseur et révèle de la sorte toute sa valeur dramatique.

De fait, la ligne séparatrice ne se présente jamais comme un simple trait idéal, sans consistance. L’avenue qu’emprunte le commissaire au début de *Monsieur Gallet, décédé* est exceptionnellement vaste. Et si le chemin des orties, qui, un peu plus tard, sépare l’*Hôtel de la Loire* de la résidence des Saint-Hilaire, possède des dimensions plus modestes, sa largeur, si minime soit-elle, n’en joue pas moins un rôle fondamental. Car ce sont ces quelques mètres qu’exploite le stratagème de Gallet afin de faire passer son suicide pour un meurtre, en déclenchant à distance un revolver placé de l’autre côté de l’allée.

La frontière occupe donc toujours une relative étendue. Si elle s’identifie à un fleuve, c’est, comme dans *Le Pendu de Saint-Pholien*, à la Marne ou à la Meuse en crue. Pourtant, ce qui frappe alors est peut-être moins le volume ou la puissance des eaux que l’évocation successive de rives jumelles. Car la réduplication de la ligne constitue visiblement, chez Simenon, l’une des façons les plus simples d’étoffer l’espace frontalier en doublant l’axe principal d’une série de parallèles. La formule est d’autant plus significative qu’elle s’adjoint fréquemment une ou plusieurs perpendiculaires, et manifeste de la sorte, par la mise en place

d'un repère orthonormé, toute l'ampleur d'un territoire. Dans *Pietr le Letton*, la ligne ferroviaire dessine une première droite que viennent couper quatre frontières. Dans *Monsieur Gallet, décédé*, le chemin des orties, renforcé par le mur blanc qui le longe, donne sur les quais de la Loire. Dans *Le Charretier de "La Providence"*, le canal, bordé d'un côté par une route et de l'autre par une voie de halage, se trouve coupé par une écluse et un pont. Dans *Le Pendu de Saint-Pholien*, la Marne à laquelle Maigret échappe de justesse est traversée elle aussi par un barrage et une écluse, et la rue du Pot-au-Noir où les Compagnons de l'Apocalypse ont leur repaire — au fond d'une cour en forme d'impasse — débouche sur le Quai Sainte-Barbe et sur la Meuse.

Maigret : une émanation de la frontière

Or cette méthode qui vise à mettre en évidence la matérialité, l'épaisseur d'un espace inaugural, s'applique également au personnage de Maigret. Celui-ci s'impose en effet comme une véritable émanation de la frontière, tant par les lieux où il a coutume de résider que par les particularités physiques ou intellectuelles qui l'ont rendu célèbre.

Ainsi, tel qu'il apparaît au début de *Pietr le Letton*, le bureau du Quai des Orfèvres — l'espace où « naît » officiellement le commissaire — annonce d'emblée toutes les lignes de démarcation que rencontrera le lecteur. Il révèle notamment que la raison d'être *première* du décorum dont s'entoure le héros est de figurer un territoire frontalier. Centré sur un poêle devenu légendaire, le bureau du Quai des Orfèvres prend des allures de locomotive et double de façon emblématique le trajet ferroviaire reconstitué par Maigret. Il s'impose comme le référent initial du tracé symbolique figurant la frontière originelle. De fait, le policier, tout à tisonner les braises, joue clairement le rôle d'un mécanicien. S'il surveille son feu, ce n'est pas qu'il fasse particulièrement froid : il est en chemise, « son veston pen[d] à un crochet » (p. 365). C'est plutôt parce qu'il s'identifie au *chauffeur* de l'Étoile du Nord. Voilà pourquoi, craignant sans doute d'arriver en retard, il consulte régulièrement l'heure et pousse sa machine au risque de la faire « éclater » (p. 367) :

Le commissaire Maigret, de la première Brigade Mobile, leva la tête, eut l'impression que le ronflement du poêle de fonte planté au milieu de son bureau et relié au plafond par un gros tuyau noir faiblissait. Il [...] se leva pesamment, régla la clef et jeta trois pelletées de charbon dans le foyer. [...] Il regarda sa montre, qui marquait quatre heures (p. 365).

La pièce où apparaît Maigret préfigure d'ailleurs également le compartiment de chemin de fer qu'on découvrira un peu plus tard. Une porte donnant sur un placard y dissimule une fontaine d'émail. Or le train dont le commissaire a imaginé le trajet révèle bientôt la même topographie : c'est un espace-frontière ouvrant sur des lavabos dans lesquels on retrouve le cadavre de Pietr le Letton.

Que ce corps soit « plié en deux » (p. 368) invite peut-être à reconnaître dans la disposition des lieux une forme de variation autour du jeu des perpendiculaires. C'est en tout

cas à partir de ce système orthonormé que s'organisent ces deux *repères maigretiens* par excellence : le Quai des Orfèvres en bord de Seine et, coupant le fleuve à angle droit, la ligne que dessinent le canal Saint-Martin et le boulevard Richard-Lenoir. De même, dans le bureau de Maigret, le placard forme une sorte d'alcôve et définit sans doute avec la pièce principale un volume constitué de deux parallélépipèdes orthogonaux. Mais cette organisation spatiale permet alors surtout d'établir entre le poêle et la fontaine une antithèse radicale, fondée sur l'antagonisme du feu et de l'eau, et dont on retrouvera la trace par la suite dans l'opposition entre Paris, lieu d'une chaleur relative, et Fécamp, véritable domaine terraqué. C'est en tout cas de cette perpendicularité symbolique que procède *Monsieur Gallet, décédé* où le chemin des orties avec son mur blanc inondé de soleil contraste violemment avec la Loire sur laquelle il débouche, comme un rai de lumière crue à angle droit.

Cette propension à reproduire l'espace frontalier se traduit également par les capacités de déplacement que possède l'univers de Maigret. Le policier qu'on voit s'imposer sous des allures de conducteur de trains n'appartient pas sans raison à la Brigade Mobile. Figure de l'errant, il transporte volontiers ses pénates sur les lieux de l'enquête. Dans *Monsieur Gallet, décédé*, l'*Hôtel de la Loire* devient ainsi une annexe du Quai des Orfèvres, Maigret y installe son bureau dans la chambre même du mort. Selon un principe identique, le *Majestic* de *Pietr le Letton* offre un espace où le commissaire pourra dîner, boire tout à loisir et, à défaut de poêle, se chauffer à un radiateur.

Les différentes caractéristiques qui confèrent au *locus amœnus* l'apparence d'une région mitoyenne se transposent dans le personnage de Maigret, sous forme de dispositions tant physiques qu'intellectuelles. Il suffit de considérer l'inévitable pipe, prolongement manifeste du poêle pour deviner à quel point le héros, pareil à son bureau, procède d'une logique frontalière. C'est bien en tout cas ce que confirme sa physionomie générale. Si le corps du policier est pesant, s'il s'alourdit lorsqu'on le menace, c'est parce qu'il se définit précisément à partir du système de droites orthogonales qui transforme la ligne en surface. Comme le suggère sur un mode antiphastique le nom de « Maigret », « le petit maigre », le bonhomme est grand, mais également large. Sa charpente, comme étirée selon deux directions, reproduit une aire élémentaire. D'ailleurs, les premières descriptions qui en sont faites, dans *Pietr le Letton* ou *Monsieur Gallet, décédé*, accentuent clairement le phénomène en opposant la silhouette massive de Maigret à une « carte immense » (p. 366) ou encore au « rectangle lumineux » (p. 46) d'une fenêtre. Ainsi est-ce à chaque fois une *forme plane* qui sert à mettre en évidence la *surface* du héros.

Pareil en outre à son espace de référence, le commissaire est habité par un principe dynamique. L'énergie que déploie cet éternel passant est manifestement proportionnelle à sa masse, de sorte qu'on le voit à plusieurs reprises « comme entraîné par la force acquise »¹⁵, pareil à « un pachyderme en marche »¹⁶. Toutefois cette mobilité se traduit surtout par une disposition d'esprit particulière. De même qu'il transporte son bureau sur les lieux du crime, l'enquêteur tend à se diluer dans le caractère de l'Autre. Sa méthode — ce qu'il considère plus volontiers comme une absence de méthode — consiste à aspirer goulûment l'ambiance

étrangère, à se couler dans la personnalité des victimes ou des assassins¹⁷.

Cultes frontaliers

Si Maigret s'impose à ce point par des attributs frontaliers, c'est qu'il assure la défense d'une série de valeurs qui procèdent directement de la limite et parmi lesquelles le culte des morts et la célébration de l'identité jouent un rôle de premier plan.

La frontière entretient en effet d'évidentes relations avec l'Au-delà. Elle permet de sacrifier une portion de l'espace dont l'accès se trouve interdit au profane. La franchir équivaut alors fréquemment à risquer sa vie. Les premières enquêtes de Maigret sont ainsi hantées par des avatars de Romulus et Rémus : Hans et Pietr Johannson, vrai et faux Émile Gallet, Klein et Jeunet ou encore Jeunet et Janin, autant de frères jumeaux dont l'un passe les bornes et doit disparaître.

La mort ne constitue toutefois qu'une des formes d'altérations subies par les personnages. Plus largement, la frontière définit un seuil au-delà duquel l'individu devient autre. Franchir la Marne conduit ainsi Van Damme à changer curieusement de tempérament. Alors qu'« à Reims, il offrait tournée sur tournée », « tendait à son compagnon des cigares de luxe », « à Paris, il [refuse] de payer la course » (p. 141) de son taxi ; il se sent menacé, sur le point de risquer sa tête. De même, le faux Pietr le Letton « s'écaill[e] » (p. 421), révèle sa personnalité une fois franchie la ligne symbolique qui sépare le monde de l'abondance du monde de la misère. C'est l'instant où descendant les Champs-Élysées, il commence à traverser l'avenue avec l'intention évidente de prendre l'apéritif au bar du *Fouquet's*. Mais le voilà qui soudain rebrousse chemin, s'enfonce dans une rue et s'installe dans « un bistrot [...] destiné aux chauffeurs de taxi et aux gens de maisons » (p. 421). Un simple « frémissement des lèvres », « un pincement imperceptible des narines » vont alors peu à peu révéler sa véritable nature : celle de Hans Johannson dissimulé sous l'apparence de son frère Pietr.

Que son franchissement conduise au trépas ou à une altération de la personnalité, la frontière continue cependant à s'affirmer dans toute son épaisseur. Elle symbolise moins la cause de la métamorphose que son milieu de prédilection. Elle s'impose comme l'endroit où l'on rencontre la mort, celui où l'on abandonne le cadavre, la région où se combinent toutes les facettes de l'être, où les doubles manifestent leur présence.

Ainsi le corps de Pietr le Letton est-il retrouvé dans l'Étoile du Nord ; celui de Mortier est précipité dans la Meuse. Marie Lampson est étranglée à bord de *La Providence*, sur le canal¹⁸, et son meurtrier, mortellement blessé dans le bassin d'une écluse, s'en revient mourir sur les lieux mêmes de son forfait. Seul, le chemin des orties de *Monsieur Gallet, décédé* reste vide. Mais n'est-ce pas parce qu'il est à l'image d'une affaire lugubre où Maigret, incapable d'inquiéter les vrais coupables, paraît regretter qu'il n'y ait pas eu réellement de crime¹⁹ ?

De façon identique, la frontière s'offre moins comme le lieu où l'on opte pour un rôle déterminé, que l'endroit où se rassemblent les différentes facettes de la personnalité. La théorie de la « fissure » dont se réclame volontiers le commissaire (p. 127, 387-8) révèle à quel point le criminel — ou la victime — ne restent humains que dans la mesure où ils se reconnaissent

doubles. Leur densité découle de celle de la frontière. Van Damme — que son nom néerlandais désigne comme un homme *de la Digue* — n'appartient-il pas, parmi tant d'autres, à la faune des zones intermédiaires ?

Cette interaction de l'identité et de l'espace se manifeste de manière exemplaire dans *Monsieur Gallet, décédé*. Car le système de perpendiculaires qui donne à la frontière toute son épaisseur fait ressentir significativement à quel point la victime peut être absente à elle-même. Son visage, déjà coupé en deux par une bouche trop large, a perdu la « joue gauche, [...] arrachée par un coup de feu » (p. 16). De sorte que Maigret éprouvera mille difficultés à « reconstituer dans sa mémoire » (p. 14) une figure dont il n'aperçoit « tantôt qu'une joue, tantôt le bas » (p. 22). Résoudre l'énigme le conduira à rétablir symboliquement le haut de la tête et la partie gauche manquante, à associer au mort le faux Tiburce de Saint-Hilaire, son double dominateur, malfaisant et *gaucher*. Aussi s'agira-t-il beaucoup moins d'expliquer de quelle manière le chemin des orties a été franchi que d'observer pour lui-même son tracé emblématique. De même qu'il s'était d'abord maintenu au milieu de l'avenue conduisant au domicile de la victime, Maigret, durant ses investigations, se tiendra volontiers dans l'allée. Il s'y prendra à plusieurs reprises avant d'escalader le mur au sommet duquel il restera longuement perché.

L'esprit tutélaire de la frontière

Agissant de la sorte, Maigret se révèle être l'esprit tutélaire de la frontière. Il s'impose à la fois comme une figure troublante de l'Érinnye et comme le détenteur des secrets de l'identité.

Né du sang versé, il s'emploie bien souvent à prendre la place du mort, à s'assimiler au cadavre enfoui dans la frontière. Il ne transforme son bureau en compartiment de chemin de fer ou ne le transporte sur les rives de la Loire que pour se confondre avec Pietr le Letton ou Émile Gallet. Mais c'est toutefois dans *Le Pendu de Saint-Pholien*, qu'on le voit de façon plus significative encore assumer le rôle de la victime. En échappant à la noyade sur les bords de la Marne, en résidant au-dessus du canal Saint-Martin, il s'identifie à Mortier. En échangeant par ailleurs sa valise avec celle de Lecocq d'Arneville, il prend littéralement la place de celui-ci : il entre en possession du « costume sanglant » (p. 187) et se charge dès lors d'incarner la mauvaise conscience du groupe.

Faire de la sorte retentir la *voix du crime* n'est évidemment pas sans présenter quelque danger. Occuper l'espace frontière équivaut à risquer sa vie ou celle de ses proches. Tout comme Hans Johansson sacrifie son frère dans l'Étoile du Nord, le héros doit parfois laisser s'exposer ses adjoints, tels de véritables *alter ego*. Joseph Moers qui seconde Maigret — et dont les initiales sont celles du commissaire — est blessé à l'oreille alors qu'il travaille dans la chambre d'Émile Gallet transformée en bureau. Torrence, « reproduction à peine réduite » (p. 376) du « patron », est assassiné dans un appartement du *Majestic*, lui aussi devenu l'annexe du Quai des Orfèvres ; et Maigret, touché par une balle presque au même moment, passe par une longue période de trouble où son corps, sa personnalité semblent sur le point de

se défaire.

En triomphant de cette épreuve toutefois, Maigret démontre moins sa vulnérabilité que son éternité. En parfait esprit des morts, il est parvenu à une maîtrise quasi totale du temps. Et c'est à ce titre qu'il se découvre le pouvoir de restaurer l'identité corrompue. Remonter la piste du crime le fait revenir au drame originel, à partir duquel le caractère de l'assassin ou celui de la victime s'est « effrité ». Il procure ainsi à Hans Johansson le moyen de revivre son enfance, rend leur jeunesse perdue au vrai Tiburce de Saint-Hilaire et à Jean Darchambaux, le charretier de *La Providence*. De façon plus explicite encore, il renoue le fil qui, au hasard des partitions successives du *Pendu de Saint-Pholien*, s'est rompu entre deux personnages aux patronymes évocateurs : Jeunet et le « petit » Klein²⁰ ; il défend contre eux-mêmes les Compagnons de l'Apocalypse comme de simples « gamins » (p. 189)²¹ et fait à plusieurs reprises « le compte des enfants mêlés à cette histoire » (p. 138)²².

Cette quatrième enquête impose d'ailleurs clairement l'image d'un Maigret maître du temps. Toute l'affaire se résume à une question de délai. Puisqu'il s'en faut de quelques jours pour qu'il y ait prescription, les conjurés de Liège cherchent à prendre le commissaire de court. Mais celui-ci — on le sait depuis sa première apparition dans *Pietr le Letton* — a établi une étrange connivence avec les montres et les pendules. Et lorsqu'il retrouve les trois acolytes au Café de la Bourse, c'est en Grand Horloger, en Suprême Mécanicien qu'il les contemple, narquois, et se rit de leur peur :

Il y avait une horloge au-dessus du comptoir et Maigret compta cinq minutes pleines sans qu'une parole fût prononcée [...].

Il buvait, fumait sa pipe, regardait avec satisfaction l'aiguille de l'horloge qui avançait d'une saccade à chaque minute avec un déclic métallique. Une horloge blême ! [...]

L'aiguille de l'horloge frémissait à chaque minute. Il y avait un léger grincement du mécanisme. Au début, on ne l'avait pas entendu. Maintenant, c'était un vacarme. Et même, le mouvement se décomposait en trois temps : un premier déclic ; l'aiguille se mettait en marche ; puis un déclic encore, comme pour la fixer à sa nouvelle place. Et la figure de l'horloge changeait, l'angle obtus devenait peu à peu un angle aigu²³. Les deux aiguilles allaient se rejoindre (p. 156-7).

On comprend que dans le même passage, Maigret, avec ce « visage lourd, où les yeux [sont] capables de garder une immobilité bovine », soit comparé « à certains personnages des cauchemars d'enfants, à ces figures monstrueusement grossies et sans expression qui avancent vers le dormeur comme pour l'écraser » (p. 157). À la fois lié au temps et à la mort, il possède toute la dimension équivoque de l'ogre. Comme ce dernier, il a partie liée avec l'Orcus romain²⁴, ce colosse hirsute dont les tombes étrusques révèlent la silhouette, démon du Trépas plus ou moins assimilé aux Enfers eux-mêmes. Avatar de Cronos dévorant sa progéniture²⁵, il est la gueule terrible de l'au-delà. Mais il est aussi le bon géant de l'enfance, la face lumineuse et rassurante de l'ogre : Saint Christophe, Saint Nicolas ou encore

Gargantua.

Tout dans le personnage témoigne de cette nature mythique. La stature gigantesque d'abord, l'appétit insatiable, l'animalité terrifiante qui l'apparente au bœuf ou au pachyderme, le poêle chauffé à blanc et la pipe rougeoyante qui l'associent aux forces chthoniennes. Tout cela bien sûr, mais également ses prédispositions intellectuelles. Tel l'ogre, Maigret s'impose moins par ses qualités d'intelligence que par un « flair » exceptionnel. Il hume l'atmosphère, s'en imbibe comme une éponge. Bref : *il sent... la chair fraîche*, l'empreinte de l'enfance...

Une métaphore de la Belgique

Reste à nommer ces Enfers frontaliers avec lesquels l'ogre Maigret, tel Orcus, tend à se confondre. Quels défunts l'ont appelé à hanter notre monde, quelle histoire ancienne, quelle identité perdue a-t-il mission de désigner d'un geste tour à tour menaçant et protecteur ?

La réponse semble s'imposer d'elle-même. Pietr le Letton est tué durant une escale à Bruxelles, alors que son assassin vient d'ingurgiter « un litre de genièvre belge » (p. 457). *La Providence* où Marie Lampson puis Jean Darchambaux trouvent la mort est conduite par Hortense Canelle, une robuste Bruxelloise. C'est à Bruxelles que Maigret commence la filature du *Pendu de Saint-Pholien*, à Bruxelles que Lecocq se procure le revolver avec lequel il met fin à ses jours, et désigne de la sorte Liège comme le centre du monde. Et si le chemin des orties reste une fois encore désespérément vide, peut-être recueille-t-il néanmoins quelques gouttes du sang de Joseph Moers, ce « grand garçon maigre », blessé par le coup qui aurait dû atteindre Gallet, et dont l'accent trahit les « origines flamandes » (p. 52)²⁶ ?

Quoiqu'il en soit, dans trois cas sur quatre, la frontière est désignée comme un espace belge²⁷. Comme telle, certes, elle ne permet pas toujours d'évoquer certains souvenirs de l'auteur aussi directement que dans *Le Pendu de Saint-Pholien*²⁸. Mais elle n'en reste pas moins investie d'une charge émotionnelle considérable. N'est-ce pas une troublante représentation de l'origine que semblent fixer pour l'éternité les dernières pages du *Charretier de "La Providence"*, lorsqu'Hortense Canelle entourant de ses soins le meurtrier agonisant, s'offre en *Mater Dolorosa* égarée dans la crèche de la Nativité :

Une image que Maigret ne devait pas oublier : dans l'écurie, vue d'en haut, encombrée des deux chevaux, un corps presque roulé sur lui-même, avec la moitié de la tête enfouie dans la paille. Et les cheveux blonds de la Bruxelloise qui prenaient tout le soleil tandis qu'elle gémissait doucement, en répétant parfois :

— Mon petit Jean...

Tout comme si Jean eût été un enfant et non ce vieillard dur comme pierre, à la carcasse de gorille, qui avait dérouté les médecins (p. 273).

*

* *

Ainsi, dans les premiers *Maigret*, les territoires limitrophes sont autant de représentations métaphoriques de la Belgique, nation frontalière par excellence. Et c'est pourquoi sans doute la démarcation se découvre chez Simenon une telle épaisseur, une telle densité : pour permettre au commissaire, étroitement lié à ce *plan* mitoyen de s'imposer non en passeur, mais en *passant*, en daïmôn protecteur d'un monde *intermédiaire*, en génie de la belgité. Maigret incarne la mauvaise conscience de celui qui, une fois la borne franchie, a cru pouvoir rompre avec la terre natale. Il possède quelque chose de l'inquiétante étrangeté²⁹ et surgit du plus profond des cauchemars.

Il s'introduit d'ailleurs dans l'œuvre de façon fort révélatrice. Les quatre « proto »-*Maigret*³⁰ laissent petit à petit s'affirmer le personnage. Simple figurant dans *Train de Nuit*, il prend progressivement de l'importance jusqu'à présenter les principales caractéristiques du héros définitif. Il faut toutefois attendre *Pietr le Letton* pour le voir s'imposer comme l'émanation d'une terre frontalière originaire. Encore celle-ci n'est-elle dénommée qu'avec une vague réticence. Si *Le Charretier de "La Providence"* ou *Pietr le Letton* la rendent aisément reconnaissable, *Monsieur Gallet, décédé*, la décrit de façon plus neutre comme un monde en friches. Le chemin des orties est un enfer vide de cadavres, d'ancêtres et d'histoire, un Éden contrefait auquel un mur blanc, pareil à une page vierge, semble devoir assigner un complet anonymat. Certes, *Le Pendu de Saint-Pholien*, quelques mois plus tard, offre au lecteur de se transporter au cœur du Liège des origines, parmi des souvenirs que l'auteur ne prend pas toujours le temps de maquiller. Mais c'est alors, dirait-on, pour mettre un terme au processus de réminiscence. Comme si tout venait d'être dit, Simenon, une fois achevée la quatrième aventure de Maigret, laisse se distendre les relations qui se sont établies entre le commissaire et la frontière. Il n'y fait qu'épisodiquement allusion dans *La Tête d'un homme*, *Le Chien jaune* ; à peine un peu plus dans *La Nuit du carrefour* ou même dans *Un crime en Hollande*. Après s'être puissamment affirmée, la formule perd de son caractère systématique. Mais c'est curieusement pour réapparaître dans toute sa force bien des années plus tard au détour de certaines « grandes » enquêtes comme *Maigret se fâche* ou *Maigret à New York*.

Maigret le Fascinant ! À la fois honni et adulé, l'ogre du souvenir ressemble donc tout compte fait étrangement à ce *fantôme de la rue de la Loi* que cherche à faire taire à jamais le jeune héros de *Pedigree* :

... la maison de la rue de la Loi, que les Mamelin n'habitent plus depuis six mois et qu'il reconnaît à peine, lui paraît étroite et sale, sans vie, sans personnalité. Il en a un peu honte. Il ressent un malaise à l'idée que c'est là qu'il a vécu la plus grande partie de son enfance, il rougit de son enfance elle-même et c'est avec répugnance qu'une fois encore, la dernière, il vient de le décider en route, il franchit le portail vert, indifférent à la plaque de cuivre où, de son seuil, il épelait jadis en fermant à demi ses paupières criblées de soleil les mots « Institut Saint-André » [...]

*Il partira, et jamais, jamais il ne vivra comme son père et sa mère, il se le promet, rien ne sera admis dans son existence qui puisse lui rappeler son enfance*³¹.

NOTES

¹. *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 311.

². *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Editions sociales, 1977, p. 116.

³. « Simenon et la déviance », *Littérature*, n°1, février 1971, 62-72.

⁴. Jacques DUBOIS, « Statut littéraire et position de classe », dans Claudine GOTHOT-MERSCH et *al.*, *Lire Simenon*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1980, p. 43.

⁵. L'espace n'a certes pas été négligé par les études simenoniennes (voir, par exemple : Michel LEMOINE et Christine SWINGS, *Simenon, l'homme, l'univers, la création*, Bruxelles, Complexe, 1993, le numéro 7 de *Traces* (1995) dans son ensemble, ou encore Michel LEMOINE, « Du quai des Orfèvres à la brasserie Dauphine », *Traces*, n°8, 1996, p. 61-83). À quelques exceptions près cependant, il semble qu'il ait fallu attendre *Les Écritures de Maigret/Le Scrittura di Maigret*, pour poser la problématique en termes de modélisation intrinsèque (on se reportera notamment aux communications de Marco MODENESI et de Jacques DUBOIS).

⁶. Maigret apparaît tout d'abord dans quatre romans écrits au début de l'année 1929 et publiés, les deux premiers, sous le pseudonyme de Christian Brulls, les deux suivants, sous celui de Georges Sim : *Train de nuit*, *La Jeune Fille aux perles*, *La Femme rousse*, *La Maison de l'inquiétude*.

⁷. Les références entre parenthèses renvoient à la réédition de ces ouvrages dans Georges SIMENON, *Tout Simenon*, tome XVI, Paris, Presses de la cité, coll. « Omnibus », 1991.

⁸. Curieusement d'ailleurs, Van Damme, à l'instant de pousser Maigret dans l'eau, évoque les efforts inouïs que font les Allemands « pour capter l'énergie des rivières » (p. 139).

⁹. Comme la Meuse, la Marne prend sa source sur le plateau de Langres.

¹⁰. Croyant subtiliser à Maigret le costume sanglant, Janin vole en réalité la valise pleine de papiers qui a poussé Jeunet au suicide. Il se trouve alors dans la position de ce dernier, et fait en quelque sorte figure de quatrième mort. Beaucoup moins présent que ses trois compagnons, il n'apparaît pas lors de la reconstitution du drame à Liège, et quand le commissaire se rend chez lui à la fin du roman, c'est pour apprendre qu'il vient d'être hospitalisé pour une pneumonie.

¹¹. Quand il quitte son épouse, Jeunet s'installe rue de la Roquette (p. 126). Quelque temps auparavant, sa belle-mère emménage rue du Chemin Vert (p. 123)...

¹². La précision réapparaît dans *Monsieur Gallet, décédé* (p. 103). Il faut attendre cependant *Le Pendu de Saint-Pholien* pour surprendre le commissaire dans son intimité (voir p. 147). À l'époque où Simenon imagine le

personnage de Maigret, le canal Saint-Martin s'affirme comme frontière symbolique dans un best-seller de la littérature populiste, *Hôtel du Nord*, qu'Eugène Dabit fait paraître en 1929.

¹³. Jacques Dubois donne bien d'autres exemples du phénomène dans son étude du « Branle de Maigret ».

¹⁴. On ne peut que rapprocher cette activité préliminaire de la méthode de travail de Simenon lui-même, méthode que l'écrivain dit avoir précisément inaugurée avec *Pietr le Letton* et qui consiste, après une promenade propitiatoire, à rassembler presque rituellement un certain nombre d'indications sur une enveloppe jaune. L'analogie est d'autant plus frappante que si la marche et la prise de notes ont pour principal but de permettre à Simenon de camper ses personnages, la reconstitution du trajet et la lecture des télégrammes ne font chez Maigret que prélude à la description « chiffrée » du criminel, celui-là même qui donne au roman son titre : Pietr le Letton. Maigret s'identifie donc clairement à l'écrivain « idéal » tel que le décrit — le rêve ?— Simenon.

¹⁵. *Pietr le Letton*, p. 402, voir aussi p. 447.

¹⁶. *Le Pendu de Saint-Pholien*, p. 157.

¹⁷. On se reportera, par exemple, à l'épisode des valises dans *Le Pendu de Saint-Pholien*, ou encore aux curieux échanges de regards qui s'effectuent par glaces interposées entre Pietr le Letton et Maigret dans le café des Champs-Élysées (p. 422).

¹⁸. Du fait de sa curieuse mixité, la péniche constitue ici un espace frontalier. Son écurie rappelle celle du *Café de la Marine*, mais son « petit salon attendrissant » (p. 216) la rapproche du *Southern Cross*.

¹⁹. On peut considérer également que la chambre du mort appartient à l'espace-frontière dès l'instant où Maigret y installe son bureau. Le commissaire effectue en tout cas d'incessants va et vient d'un lieu à l'autre, comme si la pièce en question n'était qu'une annexe du chemin des orties (cf. notamment les chapitres VI et X, p. 52-8, 84-91).

²⁰. « Klein », en allemand comme en néerlandais, signifie « petit ». Le « petit Klein », auquel Jeunet — le « petit jeune » — finit par ressembler, est donc à double titre le représentant de l'enfance.

²¹. Voir aussi p. 177.

²². Voir aussi p. 169-70.

²³. On retrouve ici encore le système des droites perpendiculaires : un angle obtus qui devient aigu est... droit. Or ce jeu de droites orthogonales est manifestement lié ici au personnage de Maigret. Si l'horloge est blême, c'est qu'elle est, tout comme le commissaire, une « figure » fantomatique. Qui sait d'ailleurs si le procédé par lequel l'angle obtus devient droit ne préfigure pas le phénomène par lequel le héros, apparemment épais et borné — obtus — devient soudain perspicace, l'esprit soudain *aiguisé*...

²⁴. Selon Bloch et Wartburg, le terme d'« ogre » provient d'une altération du latin « Orcus » (*Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, P.U.F., 1964, p. 442).

²⁵. Que Maigret n'ait pas d'enfant renforce sa parenté avec le Titan destructeur, castrateur et castré.

²⁶. En néerlandais, selon qu'on dépasse ou non la « digue du marécage » (*Moerdijk*), l'on se retrouve au Nord des Pays-Bas ou l'on reste en Flandre. Le nom de l'adjoint de Maigret, Moers ([murs], « marécage ») ne relève donc sans doute pas du hasard. D'autant qu'il peut être interprété comme la corruption de Moors ([mors], « Maure »), nom de l'arrière-grand-père de Simenon, le « Vieux-Papa » de *Pedigree*. Le patronyme désigne donc à la fois le paradis de l'enfance et la « frontière » flamande. On notera par ailleurs que le personnage est blessé alors qu'il se tient dans une pièce qu'on peut considérer comme l'annexe du chemin des orties (voir note 19).

²⁷. De par son organisation souvent bipartite — voir la topographie de l'Étoile du Nord ou celle du bureau de Maigret —, le territoire décrit par Simenon semble même reproduire l'organisation structurelle de l'État belge. Ce n'est sans doute pas un hasard si la Meuse du *Pendu de Saint-Pholien* met face à face Klein et Lombard, ou si l'opposition entre les espaces allemand et français permet de distinguer Van Damme de Belloir et consorts comme le seul des « exilés » à posséder un nom flamand. On peut estimer d'un autre point de vue, que les nombreux couples ennemis croisés par Maigret à proximité des territoires frontaliers renvoient, sur un mode allégorique, aux conflits entre Flamands et Wallons ou à des processus de dénégation identitaire : l'Estonien Pietr Johannson, surnommé cependant le Letton, se plaît à traiter son frère jumeau Hans de « sale Russe », en souvenir de leur grand-mère maternelle ; il se dissimule par ailleurs à Fécamp sous l'identité de Svaan, citoyen norvégien que Maigret croit tout d'abord suédois — tant « pour un Français, c'est la même chose » (p. 384).

²⁸. Voir sur ce point Jean FABRE, « Lecture » in Georges SIMENON, *Le Pendu de Saint-Pholien*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1986. On notera en outre que, par son nom comme par son ambition de devenir un Tolstoï (voir p. 175), Lecocq rappelle Georges Simenon, lequel, à ses débuts de journaliste, signait « Monsieur le Coq » son billet quotidien de *La Gazette de Liège*.

²⁹. Dans *Pietr le Letton*, Maigret, qui, selon sa méthode coutumière, se poste au *Majestic* dans l'attente de l'événement, est traité de façon révélatrice par une cliente de l'hôtel :

« Il se laissa tomber dans le fauteuil d'osier [...]. Un couple composé d'une dame très mûre et d'un jeune homme trop soigné se leva aussitôt et la femme prononça de façon à être entendue [...] :

— Ces palaces deviennent impossibles... Regardez-moi ça...

Ça, c'était Maigret, qui ne sourit même pas » (p. 424, souligné par Simenon).

³⁰. Sont désignés sous cette appellation les quatre romans évoqués en note 6.

³¹. Georges SIMENON, *Tout Simenon*, Paris, Presse de la Cité, coll. « Omnibus », tome II, p. 775 et 784.