

Quatorzième année, Numéro 29, printemps-été 2019, publiée en été 2019

Etude réceptionniste du statut du détective dans
***S comme Soudâbeh* de Kâveh Mir Abâssi et**
***Maigret chez les Flamands* de Georges Simenon**

ALAVI Farideh

Maître de conférences

Département de français, Université de Téhéran

E-mail: falavi@ut.ac.ir

SADEGHIPOUR Mohammad-Ali

Doctorant

Université de Téhéran

E-mail: malisadeghi@ut.ac.ir

(Date de réception: 22/12/2018 – date d’approbation: 20/09/2019)

Résumé

Cet article envisage d’étudier le statut du détective comme personnage principal dans *S comme Soudâbeh* de Kâveh Mir Abâssi et *Maigret chez les Flamands* de Georges Simenon. En choisissant la théorie de l’effet-personnage de Vincent Jouve comme méthode d’analyse, nous essayons, à travers une perspective réceptionniste, d’illustrer les trois phases de perception, de réception et d’implication du personnage afin de déchiffrer la façon dont un détective est saisi chez le lecteur du récit policier. Vu la réception du roman policier français en Iran soit par la traduction soit par l’inspiration, nous éclaircir de cette manière les caractéristiques d’un détective iranien sous la plume d’un écrivain qui se démarque de ses prédécesseurs en s’accrochant aux mythes locaux.

Mots clés: Simenon, Mir Abâssi, Jouve, Personnage, Polar.

Introduction

Le personnage est l'un des piliers du monde romanesque. Les études faites sur le concept de personnage sont multiples: Vladimir Propp analyse les fonctions des personnages dans les contes russes (Propp, 2001: 35-80) et devient un pionnier dans la théorie du personnage. Greimas invente le schéma actanciel (Greimas, 2015: 180) afin de repérer la distribution des rôles entre les personnages dans un récit. Philippe Hamon étudie le personnage selon une perspective sémiologique (Hamon, 1977) et Umberto Eco (1985) analyse le rôle du lecteur dans l'appréhension d'un personnage. Dans cette lignée, Vincent Jouve aborde la question de l'interaction entre le personnage et le lecteur (Jouve, 2014) dans l'intention de représenter les différentes manières dont un personnage pourrait être perçu. Dans le monde du roman policier, le personnage principal (souvent un commissaire ou un détective) est généralement un être typique, avec sa propre psychologie, qui emmène le lecteur dans une enquête vers la découverte de la vérité. C'est ainsi que S.S. Van Dine a défini les vingt règles (Van Dine, 2006) pour écrire un bon roman policier et a désigné certaines caractéristiques pour le détective. En 1971, suivant la tradition des formalistes russes, Tzvetan Todorov essaie de catégoriser les différents types de roman policier dans son article intitulé « Typologie du roman policier » en abordant à la fois la situation des personnages et leur(s) rôle(s) dans un classement des récits policiers. Enfin, Jacques Dubois analyse les divers types de détective dans son ouvrage (Dubois, 2005) *Le roman policier ou la modernité*, traitant l'influence de la modernité sur le roman policier.

L'analyse de l'effet-personnage de Vincent Jouve est d'une importance primordiale car elle comprend, de la littérature populaire à la littérature transcendantale, toute sorte de personnages variés. Jouve étudie scrupuleusement toutes les dimensions d'un personnage de récit. Cela nous permet de dresser le portrait quasi complet d'un personnage afin de comprendre les intentions d'un auteur et les réceptions d'un lecteur et de révéler l'interaction qui se forme entre ces deux agents. En Iran, plusieurs

ouvrages de Simenon ont été traduits en persan parmi lesquels on peut citer: *Maigret a peur*; *Maigret et le clochard*; *Maigret et les témoins récalcitrants* (traduit par Kazem Esmaeli); *La tête d'un homme*; *Pietr-le-Letton* (traduit par Kâveh Mir Abâssi sous le titre de *L'ombre de la guillotine*); *Chez les Flamands*; *Maigret et l'homme du banc*; *Maigret voyage*; *Maigret et le fantôme*; *Maigret s'amuse*; *Les scrupules de Maigret*; *L'amie de Madame Maigret*; *Maigret et le corps sans tête*; *Maigret tend un piège*; *Un échec de Maigret*; *La patience de Maigret*; *Maigret et la grande perche*; *Maigret se défend*; *Maigret et Monsieur Charles*; *Le port des brumes*; *Maigret en meuble*; *L'Ami d'enfance de Maigret* (traduit par Abass Agâhi); *Les fiançailles de M. Hire* (traduit par Atefeh Habibi); *Folle de Maigret*; *Le Fou de Bergerac*; *Liberty Bar*; *Maigret et le client du samedi* (traduit par Ramine Azarbahram); *Le chat* (traduit par Nahid Foroughan); *Maigret à l'école*; *L'ombre chinoise*; *Le Pendu de Saint-Pholien*; *M. Gallet, décédé*; *Le voleur de Maigret* (traduit par Hassan Ziadlou); *L'homme de Londres* (traduit par Hermine Dokhte Tabar Heydar); *L'affaire Saint-Fiacre* (traduit par Nasser Yousofi); *Le chien jaune* (traduit par Abdollah Tavakol); *Les fantômes du chapelier* (traduit par Shahriar Vaghfipour); *Les Inconnus dans la maison* (traduit par Mahmoud Navaï); *Le pipe de Maigret*; *Maigret se fâche* (traduit par Ghassem San'avi). Etant donné que l'œuvre de Simenon a fortement influencé le roman policier persan, notre propos est de mettre en parallèle la figure de détective dans les romans persans et ceux de Simenon afin de démontrer comment et sous quelles formes le détective iranien se différencie des détectives ou commissaires occidentaux et quels sont les aspects similaires ou divergents dans leurs visions du monde. Notre corpus se compose de *Maigret chez les Flamands* de Simenon et *S comme Soudâbeh* de Kâveh Mir Abâssi – qui est aussi l'un des traducteurs de Simenon en Iran –

1 - L'effet-personnage dans le roman

Comme nous l'avons déjà mentionné, la théorie de l'analyse du personnage de Vincent Jouve est l'une des études sur le concept de

personnage réalisées d'une manière exhaustive. Jouve essaie dans son œuvre de considérer le personnage à partir de trois axes différents: la perception, la réception et l'implication. Par la perception on peut analyser le personnage afin de comprendre comment et sous quelle forme il se concrétise pour le lecteur. La réception nous aidera à examiner les relations entre le personnage et le lecteur et l'implication consistera à appliquer la phénoménologie de l'interaction personnage/lecteur. La première approche est donc la part du texte, la deuxième se concentre sur le lecteur et la troisième analyse cette interaction.

A l'aide de la première approche, on pourra définir les frontières, la distance, les dimensions et l'incomplétude du personnage. Les frontières du personnage se précisent par son éventuelle parenté avec les figures mythiques, la mise en évidence de son caractère fictionnel et son degré de réalité. La distance du personnage éclaircit sa distance objective (éloignement ou proximité culturels), sa tonalité et sa lisibilité. Les dimensions du personnage (sa densité référentielle) révèlent son rapport à l'extratextuel, son rôle dans l'orchestration narrative, le mode mimétique ou diégétique du récit et sa finalité narrative. L'incomplétude du personnage nous montre si les attributs du personnage sont compensés, neutralisés ou soulignés sur le plan du signifiant et du signifié.

La deuxième approche sert à indiquer les régimes de lecture: le lectant, le lisant et le lu. Le lectant est un lecteur qui sait qu'il a affaire à un monde imaginaire. Il est attribué à l'effet-personnel. Le lisant fait semblant de croire le monde du récit. Il caractérise l'effet-personne. Le lu croit le monde fictif à un niveau dont il n'a pas conscience. Il concrétise l'effet-prétexte. De cette manière, selon la *Poétique du roman* de V. Jouve, il y a trois modes de réceptions du personnage: personnage comme pion (le lectant/effet-personnel), personnage comme personne (le lisant/effet-personne) et personnage comme prétexte (le lu/effet-prétexte). (Jouve, 2014: 98)

La troisième approche nous montre le fonctionnement de chaque catégorie de l'effet-personnage. L'effet-personnel a pour but la persuasion

du lecteur en le plaçant dans la perspective voulue. Le résultat final sera l'*aisthesis* qui renouvelle notre vision du monde. L'effet-personne aboutit à la séduction en influençant le savoir du lecteur par la sympathie et le pathétique. La conséquence de l'effet-personne est la *poiesis* qui nous mène vers l'enrichissement affectif. L'effet-prétexte est le support de la tentation du lecteur qui lui fait expérimenter le moi passé. Il a pour effet la *catharsis* qui permet au lecteur de vivre les refoulements de ses pulsions. (*Ibid.*: 98-102)

Nous allons ainsi repéré l'effet-personnage surévalué pour l'analyser. Ensuite, nous étudierons la réception de ce personnage chez le type de lecteur relié. Nous repérons l'instance lectrice dominante, puis nous appliquerons la phénoménologie de la relation lecteur/personnage selon la théorie de Jouve.

Les deux romans choisis racontent une histoire semblable dans laquelle une fille a disparu: le détective va mettre en lumière la véritable raison de cette disparition, qui est par ailleurs le résultat d'un assassinat. Les personnages engagés dans chaque œuvre représentent deux classes sociales différentes: riche et pauvre. Dans cette situation identique, les enquêteurs procèdent de manière distincte selon leur personnalité, et leur philosophie. Nous allons découvrir comment un détective, occidental ou « oriental », pourra changer le cours des choses dans l'histoire et quels sont les résultats de cette interaction.

2- De Maigret à Ghâsemi: un écart mythologique

Maigret chez les Flamands (Simenon, 1992) est un récit à la troisième personne avec un narrateur omniscient. Dans cette narration extradiégétique, Maigret est un personnage participant à l'histoire; il n'est pas le narrateur. Il y a une distance entre le lecteur et le commissaire parce que l'on perçoit ce dernier à travers le regard d'un narrateur global et neutre. Pourtant, le narrateur applique parfois une focalisation interne en nous dévoilant la mentalité du commissaire, par exemple là où le narrateur écrit: « Maigret ne

44 Plume 29

quittait pas les yeux du marinier du regard. Il espérait un coup d'œil révélateur vers quelque cachette ».

Bien d'autres exemples montrent l'accès du narrateur aux pensées, sentiments et intentions du commissaire. La focalisation interne permet à l'auteur de réduire la distance entre le lecteur et le personnage principal et de stabiliser sa position comme intermédiaire du récit. Ainsi, d'un côté, le lecteur s'engage dans un jeu de distanciation et de proximation par rapport au personnage de Maigret. De l'autre côté, l'auteur pourra éviter toutes sortes d'illusions romanesques superflues pour faire comprendre au lecteur qu'il s'agit d'une fiction.

Mais cette forme narrative est très courante chez un Simenon qui avait déjà écrit d'autres romans sur Maigret. L'image d'un auteur célèbre comme Simenon dessine un horizon de prévisibilité chez le lecteur. On sait que l'on a affaire à une enquête policière menée par Maigret et on connaît déjà l'écriture simenonienne. Cela aide le narrataire extradiégétique, c'est-à-dire l'amateur de roman policier, à avoir une meilleure perception et réception du commissaire.

Maigret est un petit-bourgeois de la couche moyenne de la société qui essaie de résoudre une enquête policière. Ayant un métier typifié, c'est un personnage typique qui a un modèle dans le monde réel. La diégèse créée est existentiellement conservatrice en présentant un milieu vraisemblable avec des personnages familiers.

Il y a des espaces d'indéterminations qui montrent l'absence réfléchie d'une notation comme le manteau de la victime ou la cause de l'entorse de Maria. Mais la différence de ces absences réside dans ce fait qu'elles sont révélées tout de suite et que le narrateur ne tient pas le lecteur en haleine. C'est l'une des caractéristiques de l'écriture simenonienne de dévoiler la vérité pas à pas et de ne pas surprendre le lecteur justement à la dernière page.

Dans *S comme Soudâbeh*, c'est le détective lui-même qui raconte l'histoire à la première personne. Alors, c'est un dialogue direct entre le personnage,

comme narrateur principal, et le lecteur afin de réduire la distance entre ces deux instances. Cette narration autodiégétique rétablit une sorte d'intimité entre le destinataire et le destinataire. Or, selon Genette, « En fiction, le narrateur hétérodiégétique n'est pas comptable de son information, « l'omniscience » fait partie de son contrat [...] » (Genette, 1983: 2). D'ailleurs, telle est la raison pour laquelle la plupart des romans policiers sont racontés à la troisième personne; le fait qui ne garantit pas les informations que l'on nous présente sur les scènes. Alors, cela devient une ruse de la part de l'auteur pour une dérivation possible du lecteur de la bonne piste. Ferdows Ghâssemi, le détective du roman *S Comme Soudâbeh*, a un modèle dans le monde réel et il est existentiellement conservateur, c'est-à-dire que l'auteur a préféré de conserver la réalité existante au lieu d'innover une entité complètement nouvelle. Ainsi, le rôle du texte s'affaiblit en faveur de l'action insérée dans l'histoire. On est témoin d'une description minimale car tout est basé sur la réalité extradiégétique. De cette façon, on se contente de décrire les traits essentiels des personnages; ce qui se borne au nécessaire. Mais, les espaces d'indétermination sont le moteur de la motivation textuelle. Ils piquent la curiosité du lecteur en l'encourageant à présenter des solutions temporaires aux problèmes cités. Ce sont des espaces blancs dont parle Umberto Eco et qui sont soit accidentels, soit réfléchis: le texte est une « machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc » (Eco, 1985: 29).

La plupart des espaces d'indétermination dans le roman de Mir Abâssi sont réfléchis parce qu'ils sont révélés à la fin du récit. En fait, la philosophie du roman policier se réalise à travers cette *absence réfléchie d'une notation* comme l'explique l'auteur de *L'Effet-Personnage dans le roman* (Jouve, 2014: 32) car elle sera divulguée de toute façon dans les dernières parties du roman. Il faut souligner que quand on parle des différentes caractéristiques d'une œuvre selon une théorie, on parle de la domination d'un procès par rapport aux autres. Ce qui compte ici est donc le dominant qui sera l'axe principal de notre analyse. Dans ce roman, le

46 Plume 29

narrateur parle de temps en temps d'un inconnu dans une Bentley rouge cerise dont l'identité sera révélée à la fin du récit.

Le principe d'écart minimal permet aux auteurs de roman policier de garder le secret jusqu'aux dernières pages. Ce choix rend plus perplexe les probabilités et les ambiguïtés de l'histoire. D'après Cécile De Bary, c'est « le principe d'écart minimal [...] qui établit que nous nous appuyons sur notre univers d'expérience pour reconstituer les univers fictionnels. Tout ce qui n'est pas explicitement présenté comme différent de ce que nous connaissons est semblable. » (De Bary, 2013: 175)

Ainsi, pour le lecteur du roman policier tout est semblable au monde réel jusqu'au moment où le narrateur lui transfère des informations expressément particulières et différentes. Cette zone d'éclaircissement constitue le rôle fondamental de l'écart minimal dans le changement du cours de l'histoire. D'autant plus que, comme l'explique Georges Duhamel:

Le mot lecture veut dire choix. Lire, c'est élire, c'est-à-dire choisir. La fonction du choix est primordiale entre toutes les fonctions naturelles. Un être vivant est vivant parce qu'il choisit. (Duhamel, 1937: 33)

Par conséquent, le lecteur qui choisit, d'après son encyclopédie *privée* (Eco, 1985: 29.), de suivre un parcours spécifique dans un roman, doit changer d'idée et faire de nouvelles hypothèses afin de deviner la fin du récit. C'est donc un travail de rectification d'idées tout au long du roman. Cette *encyclopédie privée* et personnelle est d'une nature primordiale dans la littérature de genre car selon ce terme, inventé par Umberto Eco, le lecteur fait des conjectures sur la finalité des événements. Cette encyclopédie comprend tout ce que le lecteur « sait sur le monde, tout ce qu'il a retenu de ses lectures précédentes, ce qu'il sait de l'auteur, etc.: un ensemble indéfini de connaissances et de compétences à l'aide desquelles il va faire une hypothèse sur le sens du texte ». (Journet, 2016: 28)

Dans le roman de Mir Abâssi, le lecteur reconnaît et distingue deux femmes nommées Soudâbeh et Nâzanin, mais à la fin du roman il comprend

qu'il s'agissait d'une seule femme à double identité. Cet écart minimal qui existe entre ces deux personnages fait dériver les conjectures du lecteur.

Pour mieux comprendre l'écart entre le personnage de Simenon et celui de Mir Abâssi, nous allons donc suivre la démarche de V. Jouve qui analyse le rapport du lecteur au personnage selon une triple perspective, fondée sur la perception, la réception et l'implication des personnages dans l'œuvre.

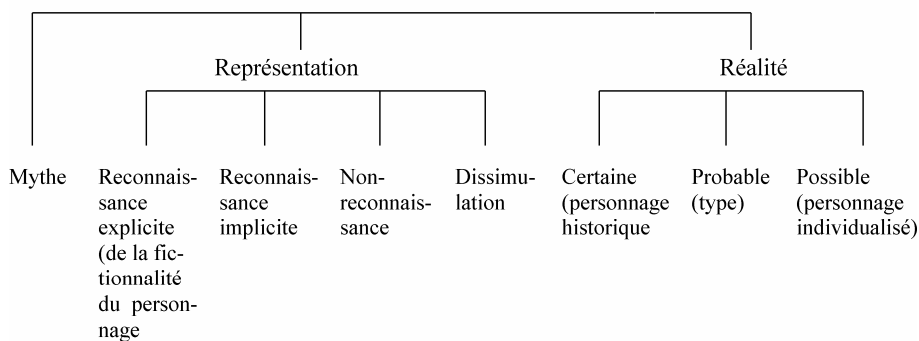
a- La perception

La perception renvoie aux représentations construites par le sujet. Ce qui explique l'importance fondamentale de la stratégie de transfert progressif des informations de la part de l'écrivain au lecteur car à chaque fois que l'on révèle quelque chose dans le récit, le lecteur est obligé d'adapter de nouveau son point de vue selon les nouvelles pistes proposées. Par exemple, jusqu'à la moitié du récit de *Maigret chez les Flamands*, on espère que Germaine est vivante, mais après la découverte de son cadavre, on croit qu'elle a été assassinée. Alors, on change la question. Avant, on se demandait où Germaine Piedbœuf pourra aller. Après, la question sera portée sur l'identité du coupable et le motif du meurtre. Ainsi, la motivation textuelle se forme et encourage le lecteur à continuer à faire des hypothèses sur la nouvelle piste présentée. Le seul personnage qui accompagne le lecteur dans toutes ces conjectures, c'est le commissaire Maigret. L'image que le lecteur perçoit du commissaire est à la fois extratextuelle et intertextuelle.

Puisqu'il s'agit de la Série Maigret, un monde diégétique déjà connu, il serait très facile pour l'amateur de Simenon d'avoir une image mentale de ce personnage. Alors, selon sa connaissance littéraire, le lecteur peut bien imaginer le portrait de Maigret car on lui avait déjà présenté pleins de descriptions de ce dernier. De plus, le narrateur principal n'hésite pas à compléter à chaque fois l'image du commissaire chez le lecteur. On peut aussi imaginer Maigret au niveau extratextuel en dessinant un commissaire calme, de petite taille, patient et curieux qui fume la pipe et qui met un chapeau melon et un pardessus.

Quant au roman de Mir Abâssi, puisque le détective Ghâssemi est le narrateur principal du récit on n'aura pas l'occasion d'une description formelle et textuelle de sa personnalité. Il est très rare qu'un personnage décrive d'une manière minutieuse ses propres attitudes, comportements et sa physiologie. Alors, la seule chance qui reste pour l'auteur de représenter son personnage sous forme textuelle se trouve dans les interactions de Ghâssemi avec les autres personnages. C'est à partir de ses réactions, ses réponses et ses pensées sur les autres que l'on pourra avoir une représentation de Ghâssemi au niveau textuel. Les dialogues jouent surtout un rôle primordial dans la perception du personnage de détective car ils révèlent pour la plupart les pensées et les prises de positions morales, philosophiques et ontologiques de Ferdows Ghâssemi.

Schéma 1 : les frontières du personnage



Les frontières du personnage

Maigret et le mythe de Maât

Maât, déesse égyptienne de l'ordre, de la vérité et de la justice, rétablissait l'ordre social et cosmique, un désordre dans la société civile constituant pour les Egyptiens une menace pour l'univers entier. Maât surveillait d'une manière autoritaire l'obéissance des individus de la société en vue d'empêcher toute sorte de chaos. Cette vision globalisante et anti-individualiste domine strictement les sujets d'une communauté afin de maintenir l'harmonie mondiale. « La Maât est la mesure, l'équilibre

s'étendant entre les extrêmes. » (Hornung, Roulin, 1987: 124) Pour rendre la justice, Maât participe au jugement divin dans une salle où il y a une balance. Dans l'un des plateaux, elle met une plume et dans l'autre le cœur du défunt. Si le poids du cœur est équivalent à celui de la plume, le défunt ira au paradis, à la Lumière. Maigret nous fait penser à Maât en essayant de rétablir l'ordre de la société. Il s'identifie aux criminels pour savoir ce qui se passe dans leur tête ou dans leur cœur dans le but de découvrir la raison pour laquelle ils ont commis tel ou tel crime.

Ghâssemi et le mythe du Docteur Septimus Pretorius

C'est un personnage du film *La Fiancée de Frankenstein* (Whale, 1931) qui a l'intention de créer un être humain du cadavre des hommes. Il est professeur de philosophie, cherche le prestige et veut se faire valoir. Il décide de créer une fiancée pour Frankenstein. Ainsi, on voit des ressemblances majeures entre le détective Ghâssemi et le docteur d'autant plus que le narrateur parle sans cesse de ce film et ses personnages.

Représentation de Maigret: non-reconnaissance

Le narrateur du récit de Simenon ne mentionne jamais la fictionnalité ou la véracité du caractère du commissaire. Il est neutre envers son personnage, laissant le lecteur libre de le considérer comme une inspiration d'une personne réelle ou comme une entité fictionnelle.

Représentation de Ghâssemi: dissimulation

Dans *S comme Soudâbeh*, le roman est narré par un narrateur-personnage. Lorsque le personnage se confond avec la figure du narrateur, l'effet de dissimulation est le résultat de la narration autodiégétique. Cette représentation montre le degré de sérieux que le lecteur accorde au personnage. Dans ce cas, le détective est doué d'un sérieux ontologique qui le rend de plus en plus concret pour le lecteur parce qu'il est en même temps le narrateur et le témoin présent de tous les événements du récit.

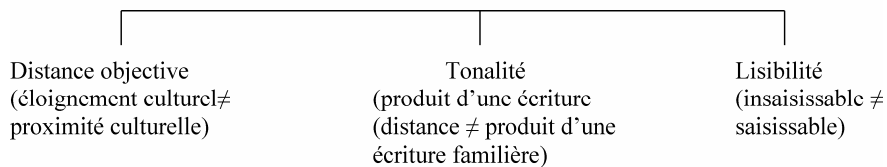
50 Plume 29

Réalité de Maigret et de Ghâssemi: probable: type

La profession de Maigret comme policier nous révèle une certaine similitude avec la réalité puisqu'on a affaire à un type connu, un rôle qui est probable.

Le degré de réalité du détective Ghâssemi est probable car il représente un type; autrement dit, il est détective privé ayant un rôle familial et connu. Cela est assez typique et probable. Alors dans les deux cas, on est témoin des inspirations réelles pour la création d'un détective-type.

Schéma 2 ; distance du personnage



La distance du personnage

Maigret: distance objective: proximité culturelle

Simenon nous dessine minutieusement la frontière franco-belge et la culture populaire de ce domaine. Il catégorise bien les riches, les bourgeois et le prolétariat. La classification des deux sociétés hétérogènes qui ont une longue histoire demande un certain degré de connaissance chez l'interlocuteur.

Ghâssemi: distance objective: éloignement culturel

Le roman de Mir Abâssi raconte une histoire qui paraît étrange aux yeux du lecteur iranien. Il s'agit de personnages mythiques qui vivent dans une société moderne et cela est l'élément comique principal du récit. L'on en déduit l'éloignement culturel parce que le lecteur ne pourra pas saisir aisément le contexte élaboré dans le récit.

Maigret: tonalité: écriture distante

Quant à la tonalité, le narrateur s'accroche à une écriture distante pour bien montrer le schéma général du récit. Le récit est narré à la troisième personne mais parfois focalisé à travers les regards de Maigret. Les dialogues et conversations composent la majeure partie du roman. Ainsi, malgré l'écriture neutre du narrateur, nous sommes en présence d'une tonalité familière dans les conversations.

Ghâssemi: tonalité: écriture familière:

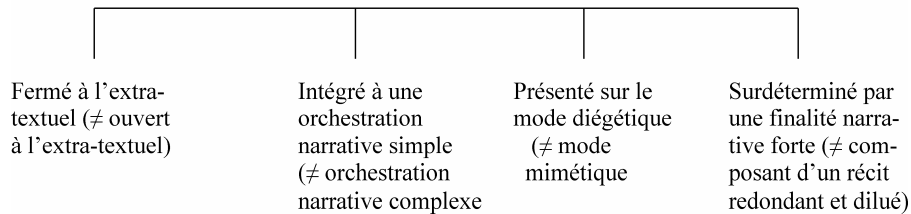
Le discours comique, l'utilisation des expressions familières et la culture générale sont les éléments évidents d'une écriture familière. Ghâssemi interpelle aussi aisément les témoins et les suspects que son collègue. Malgré le grand écart de classe existant entre le détective et les proches de la coupable, le détective n'hésite pas à traiter les gens comme il le veut, toujours à l'aise dans ses paroles comme dans ses comportements.

Maigret et Ghâssemi: lisibilité: saisissable

Le personnage de Maigret est un personnage quasi simple et familier au lecteur. Il n'y a pas d'éléments incompréhensibles dans son caractère et il a ses propres habitudes personnelles. Maigret est un commissaire calme, compréhensif et intelligent qui s'aventure dans un monde culturellement connu. On a accès à ses pensées et on s'identifie bien à lui. Selon les principes expliqués là-dessus, on voit une moindre distance entre le monde fictif et le monde réel du lecteur. Ce qui est évident dans l'œuvre, Le penchant de Simenon pour la peinture sociale de son environnement et des petits gens est évident, et il s'efforce de maintenir un lien très serré entre le monde fictif et la réalité extratextuelle.

Le roman de Mir Abâssi représente un monde avec un personnage saisissable et lisible qui est facile à comprendre. Coquet, impassible, galant, plaisant et confortable, le détective Ghâssemi est un type familier et prédictible.

Schéma 3 : dimensions du personnage
(= densité référentielle)



Les dimensions du personnage: la densité référentielle

Maigret et Ghâssemi: ouvert à l'extra-textuel

Le personnage de Maigret est entièrement ouvert à l'extratextuel, c'est-à-dire que l'auteur exige de nous une connaissance approfondie du contexte décrit et de la culture représentée. Le lecteur doit acquérir des renseignements complémentaires sur la vie du commissaire et sa méthode.

Dans *S comme Soudâbeh*, il y a diverses références aux personnages fictionnels des autres romans et films policiers occidentaux. Pour une bonne compréhension du caractère de Ghâssemi, le lecteur doit connaître quelques autres détectives du monde des romans policiers.

Maigret: orchestration narrative simple

Le récit raconte tout simplement la recherche de Germaine et de ce qui lui est arrivé. Toutes les intrigues secondaires servent à orienter le commissaire vers la bonne piste. Tout est lié et il n'y a pas d'intrigues secondaires indépendantes.

Ghâssemi: orchestration narrative complexe

Ce récit est encombré d'intrigues annexes et secondaires. Le héros-sujet participe à une intrigue complexe pleine de rebondissements et de pistes superflues.

Maigret et Ghâssemi: mode mimétique

Le récit de Simenon est présenté sur le mode mimétique parce que ce sont les personnages qui parlent: le dialogue, la scène et la dilution

augmentent le degré mimétique du récit au détriment du mode diégétique où le narrateur prend la parole.

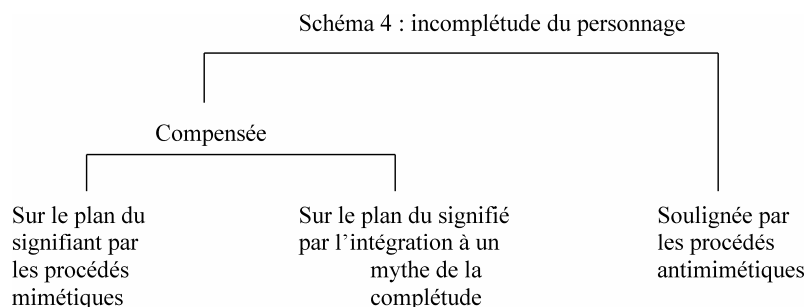
Dans le roman de Mir Abâssi, la scène et la dilution sont dominantes. Le narrateur est présent dans la scène et le récit est une imitation de la réalité.

Maigret: surdéterminé par une finalité narrative forte

Le commissaire fait partie d'un système de personnages étrangers et il sera affecté par une finalité narrative forte où il laisse le meurtrier libre parce qu'il ne s'agit pas de sa propre mission. Cette finalité est surprenante et elle change en quelque sorte le caractère de Maigret qui laisse le temps faire sa magie en faisant du coupable un être navré après des années de souffrance.

Ghâssemi: composant d'un récit redondant et dilué

Le personnage de Ghâssemi fait partie d'un système typique et il n'est pas surdéterminé par une finalité narrative forte. Ainsi, c'est un personnage qui a besoin de l'extra-textuel pour se présenter. Il s'engage dans une narration complexe pleine de double jeu, de conspiration et de fausses identités. Il fait partie d'un récit typique où la part de la description et du dialogue l'emporte sur le mode diégétique. Tout est imité d'après la réalité et le détective a le rôle de guide-narrateur pour le lecteur afin de l'accompagner au cours du récit.



L'incomplétude du personnage de Maigret:

54 Plume 29

Sur le plan du signifiant→ Maigret est déjà un personnage connu avec un passé clair et des aventures diverses qui ont fait évoluer sa personnalité. Il est marié et travaille au 36, Quai des Orfèvres. Il aime le vin, fume la pipe et porte un chapeau melon. Ainsi, par les procédés mimétiques, Maigret a un personnage compensé sur le plan du signifiant.

Sur le plan du signifié→ Le personnage de Maigret est compensé sur le plan du signifié par son intégration à un mythe de la complétude. Il peut représenter Maât, celui qui en pesant le cœur des gens décide de leur destin. « Raccommodeur de destinées » (Bertrand, 1994: 194), Maigret symbolise la maintenance de l'ordre social.

L'incomplétude du personnage de Ghâssemi:

Sur le plan du signifiant→ compensé: les caractéristiques du personnage de Ghâssemi sont compensées sur le plan du signifiant par la description détaillée et précise de ses nom, prénom, profession, sensations, pensées etc. Aussi, le côté mimétique de son discours direct montre sa relation nécessaire avec l'extra-textuel afin d'être complet.

Sur le plan du signifié→ compensé ou neutralisé: l'intégration du détective à un mythe, son fatalisme et son sentimentalisme compensent ou neutralisent son incomplétude sur le plan du signifié.

b- La réception

Mettant l'accent sur la dimension psychologique du lecteur, sans pour autant basculer dans les théories psychanalytiques, la réception concerne les différents types de réaction que le texte suscite chez le lecteur. Jouve détermine trois régimes de lecture, qui coexistent à l'intérieur de tout lecteur: le lectant, le lisant et le lu.

Maigret: le régime de lecture: l'effet-personne→ le lisant

Le lecteur en lisant *Maigret chez les Flamands* a foi dans le monde du récit à un niveau dont il a lui-même conscience. Il se laisse conduire par les

descriptions du narrateur et les questions de Maigret. Il appréhende Maigret en lui-même lorsqu'il se présente chez les autres personnages. Ainsi, le lecteur « lisant » peut libérer sa fantaisie à travers les personnages présentés d'une façon limitée. Il voit tout grâce à un narrateur universel conscient de la mentalité de Maigret. Le point de vue, limité à Maigret, réduit la distance entre celui-ci et l'interlocuteur. Le lecteur fait semblant de croire en la réalité de ce monde: il s'agit de l'effet-personne. Le lisant est un lecteur victime de l'illusion romanesque d'une manière limitée et temporaire. Le lisant, c'est le moi fictionnel, imaginaire, narcissique qui surgit dans la lecture. Il a la situation d'un dormeur conscient. On considère le personnage comme personne à partir de l'onomastique et des connotations référentielles comme le nom propre ou le métier et le lexique modal et la logique narrative ainsi que la référence aux pensées, sentiments et passions. Dans notre cas, le narrateur en sait autant que le personnage principal et cela lui donne un statut d'observateur surtout quand il s'agit d'un personnage qui est protagoniste dans plusieurs œuvres. Son autonomie et son investissement affectif seront accentués en raison de son apparition dans les romans divers.

Ghâssemi: le régime de lecture: l'effet-prétexte → le lu

Le lecteur a foi en la réalité du monde du roman à un niveau dont il n'a pas conscience. Il n'appréhende le personnage de Ghâssemi qu'à l'intérieur des scènes. Le lu, c'est celui qui s'adonne à la satisfaction des pulsions inconscientes. Il est à la recherche de ses propres fantasmes. Cette curiosité de lecture devient ici élémentaire parce qu'il s'agit du voyeurisme du lecteur qui désire voir, savoir, connaître, et découvrir; on peut définir le mode de réception du personnage qui est le personnage comme prétexte. Vincent Jouve propose dans ce cas la dominante du personnage-prétexte dans la littérature de masse. (Jouve, 2014: 171)

Maigret: Le personnage comme personne

56 Plume 29

Pour le lisant, le texte a un statut de *playing* (il joue). Dans ce cas, l'être romanesque évolue peu à peu et c'est la tâche du lecteur de faire des conjectures sur la finalité des personnages ou du récit en s'identifiant au personnage principal. Dans le roman de Simenon, le lecteur peut bien s'identifier au personnage de Maigret parce qu'il est déjà un personnage connu chez le lecteur des romans policiers. De plus, du fait qu'il s'agit d'un roman policier, le lecteur se soumet aux règles du roman, aux procédés romanesques, au genre et ses attentes. Ainsi, le lecteur est orienté par le montage textuel. C'est la mise en texte qui fait un lecteur aimer ou détester un personnage.

Selon Jouve, trois codes définissent la place et le rôle du lecteur dans le récit: le code narratif, le code affectif et le code culturel. Le code narratif permet l'identification du lecteur au narrateur et aux personnages. Le code affectif joue sur certains mécanismes du psychisme humain car notre sympathie envers quelqu'un d'autre dépend de notre degré de connaissance de cette personne. C'est dans le psycho-récit que l'on a le maximum de l'investissement affectif. Chaque personnage a une fonction (*faire*) et une qualification (*être*). S'il y a une redondance parfaite entre ces deux, on aura pour résultat la permanence du personnage dans son être. Maigret devient ainsi un caractère qui est conscient de son rôle. Le fonctionnement du code culturel est neutralisé par les conventions propres au genre. Dans notre cas, nous ne mettrons pas l'accent sur ce code.

Le code narratif: ici, le lecteur essaie de s'identifier d'abord au narrateur, puis au personnage qui lui donne la majorité des renseignements sur l'histoire. Puisqu'il s'agit d'un roman à la troisième personne, le lecteur s'identifie toujours au narrateur omniscient: identification lectorale primaire ou *narratoriale*. On relèvera aussi l'identification ponctuelle aux focalisateurs et l'identification secondaire aux personnages, mais la dominante restera toujours l'identification primaire au narrateur principal, ayant moins d'identification au Maigret.

Le code affectif: afin de s'identifier à un personnage, le lecteur doit le considérer comme un sujet authentique qui a une épaisseur psychologique.

La forme la plus appropriée, dans le cas de Maigret, sera le psycho-récit où un narrateur omniprésent rapporte les pensées d'un personnage. La plupart des pensées de Maigret nous sont transmises par le narrateur. Il n'y a pas beaucoup de sympathie avec Maigret parce qu'il ne lui arrive rien. Il a un pouvoir-faire et il est conscient de son rôle. Il est un caractère.

Le code culturel: le lecteur est surpris de la décision de Maigret à propos de la destinée d'Anna. Ce code culturel est neutralisé parce qu'il s'agit des conventions propres à un genre bien qu'il y ait une proximité culturelle.

Ghâsemi: Le personnage comme prétexte

Cette dimension repose sur des investissements inconscients du lecteur. C'est le lu qui est en question. Le personnage est conçu ici comme un prétexte ou un support fantasmatique pour le lecteur afin que celui-ci y projette ses fantasmes inconscients. A travers le personnage-prétexte, le lecteur est confronté à ses propres pulsions. Alors, dans le roman de Mir Abâssi, l'instance narratrice évoque le lu qui a des investissements pulsionnels dans le personnage qui est un prétexte. Il y a 3 libidos dans ce procès: libidos *sciendi*, *sentiendi* et *dominandi* (*Ibid.*: 156-167).

La libido *sciendi*: c'est le désir de connaître qui justifie le regard par la curiosité. Le détective, dans la continuité de son enquête décide de regarder son film préféré: « La Fiancée de Frankenstein ». En fait, le roman est basé en quelque sorte sur l'histoire de ce film qui met en scène un monstre, Frankenstein, à qui un étrange docteur Pretorius propose de créer une femme. Dans le roman, on voit le détective qui accompagne Rostam, l'amant de Soudâbeh, pour retrouver la fille qu'il aimait 15 ans auparavant. Cette ressemblance n'est pas due au hasard et l'auteur a certainement bien réfléchi à la similitude des personnages des deux œuvres. Selon ce que nous propose Jouve, il s'agit de scènes criminelles mettant en spectacle de la culpabilité et de la violence. Grâce à cette libido, le lecteur assouvit par le biais du détective son désir de tout connaître sur le crime commis.

58 Plume 29

La libido sentiendi: à la suite, la libido sentiendi permettra au lecteur de projeter sur le personnage-prétexte ses intérêts primitifs liés à l'argent ou à la mort: Soudâbeh vole une somme d'argent considérable et s'enfuit tandis que Rostam tue Afrâsiâb Tourâni dans une scène relativement dépourvue de violence. Rostam nous fait penser en plus à une sorte de règne animal par sa grande taille et sa monstruosité qui aboutit, selon la catégorisation de Jouve, à la libération de l'inhumain.

La libido dominandi: ce qui est évident dans la libido dominandi, c'est la vision globaliste et distinctive du détective qui essaie de se comparer avec les autres détectives connus et qui pense pouvoir un jour écrire un « traité sur l'amour ». La domination a des degrés différents selon Jouve. Cela commence par la domination familiale qui sera suivi par la domination individuelle, la domination sociale et enfin la domination de l'idéal, qui est celle qui envahit Ghâssemi. Ambitieux, il rêve de devenir un grand détective et il s'efforce de résoudre cette enquête en retrouvant Soudâbeh.

c- L'implication

Selon Jouve l'implication désigne les prolongements extratextuels du rapport à l'écrit. Le personnage du commissaire est un être dont on connaît les pensées. C'est un personnage transparent dont les sentiments, les passions, les idées et les intentions nous sont transmises par le biais du narrateur principal. Maigret se classe ainsi dans la catégorie des personnages distanciés, dont les pensées nous sont rapportées par un narrateur à qui le lecteur finit par s'identifier. Maigret caractérise l'effet-personne, comme si le narrateur lui donnait la liberté de choix pour pardonner ou arrêter le coupable. En réalité, la marge entre l'effet-prétexte et l'effet-personne est très mince dès qu'il y a une décision personnelle. De plus, le lecteur en sait autant que Maigret et ils sont égaux au niveau des informations. Le récit psychologique est ainsi la forme la plus proche de ce roman qui se narre à la troisième personne. Le narrateur joue sur le savoir du lecteur en lui montrant l'avenir d'Anna et le surprend avec la détresse et de la misère d'Anna. On

passé ici de l'intérêt affectif à l'intérêt idéologique. Le résultat de l'interaction entre le lecteur et Maigret bouleverse la vision du monde du lecteur qui incorpore par introjection les attitudes du personnage. Mais cette situation n'est pas sans risque et comporte un danger d'aliénation et d'identification mécanique: l'intimité avec le personnage peut conduire à la dépossession. C'est une intériorisation de l'autre, un autre qui parle en nous. Pourtant, c'est par la différence que l'on se découvre et celle du lecteur d'avec le personnage lui permet de découvrir de nouveaux aspects de son être réel. Finalement, l'utilisation de l'effet-personne nous pousse vers la participation compréhensive qui conduit à l'enrichissement affectif et nous mène vers le concept de *poiesis*, dans la théorie de Jouve, qui consiste à s'approprier autrui de manière créative.

Par rapport au tableau des occurrences-personnages, le détective Ghâssemi est un personnage transparent dont on connaît les pensées: il est classifié sous la catégorie des personnages livrés. Il s'explique facilement et a recours au monologue intérieur de temps en temps, ce qui le met dans la catégorie des personnages proximisés. C'est ainsi que le lecteur s'identifiant au narrateur-personnage du récit éprouve de la sympathie pour lui. De plus, le détective en sait plus que le lecteur d'après ses propos sur l'aventure qu'il va suivre au début du roman: « Parce que c'était le commencement de toutes les aventures suivantes dont le souvenir désagréable me tourmente encore. » (Mir Abâssi, 2014: 10)

Avec cette phrase, le lecteur comprend que le narrateur-détective sait déjà tout ce qui s'est passé dans cette enquête et qu'il lui est supérieur, techniquement parlant. La forme la plus utilisée dans ce type d'écriture est le monologue intérieur qui rapproche le narrateur, comme personnage principal, du lecteur. Cette intimité a pour objectif de placer le lecteur au cœur d'une histoire criminelle afin de lui suggérer le sentiment de la progression d'une enquête et de lui donner un rôle plus actif.

Ainsi, cette histoire est un retour en arrière pour chercher les origines du « moi ». Cela provoque le procès d'abréaction par lequel le sujet se libère

60 Plume 29

d'une émotion en la racontant. Cette réaction psychologique de défense se trouve normalement dans la catégorie d'effet-prétexte par le biais de la stratégie de tentation (ou le vouloir) du narrateur qui incite le lecteur à désirer la répétition d'un événement pour une libération pulsionnelle à travers la lecture.

Pourtant, cette libération a une alternative: la régression. Il ne faut pas oublier que l'on a affaire à une œuvre littéraire qui fait partie de la littérature populaire. Il y a une marge très fine entre la régression et la libération. La régression peut laisser un effet négatif dans la mémoire du lecteur profondément plongé dans la fiction romanesque. Il faut équilibrer cet effet par une distanciation. Celle-ci se trouve dans le caractère calme, perspicace et plein d'humour du détective qui essaie parfois d'avoir un regard critique sur les faits, comme le ferait un personnage venant de l'extérieur de la diégèse.

Si cette libération pulsionnelle se réalise de manière juste et correcte, cela peut aboutir à une répétition positive des événements traumatiques. En le laissant se réinvestir différemment dans une même scène, la catharsis permet au lecteur d'assumer le refoulement social de ses pulsions en les vivant à travers les personnages romanesques.

Conclusion

Dans cet article, nous avons essayé d'étudier le cheminement des deux personnages principaux de notre corpus, le commissaire Maigret et le détective Ghâssemi. Malgré le rôle fixe de l'enquêteur dans le récit policier, il y a des méthodes diverses pour résoudre un mystère. D'un côté, Maigret est un personnage connu qui s'identifie moins à la victime qu'au criminel et s'oppose à tout jugement. Simenon insiste sur la simplicité de l'intrigue et la complexité du personnage. La contribution de Simenon dans la révolution de la forme du récit policier consiste à donner un statut beaucoup plus important au personnage pour faire avancer le récit. Il représente bien l'écart entre la couche moyenne et la couche aisée de la société qui devient

l'arrière-plan de la majorité de ses œuvres. De l'autre côté, Mir Abâssi en s'inspirant de la mythologie orientale, des romans policiers occidentaux et de la culture populaire crée un Ferdows Ghâssemi qui est un détective fataliste, penseur et introverti. Il y a de nombreuses histoires secondaires indépendantes de l'histoire principale dans *Sin comme Soudâbeh*. L'image que le lecteur reçoit de Ghâssemi est une image extratextuelle parce que le roman policier en Iran est un phénomène nouveau et qu'on a toujours besoins des références externes afin de comprendre la logique narrative.

Bibliographie

- Bertrand, Alain, 1994, *Georges Simenon: de Maigret aux romans de la destinée*, Liège, Éditions du CEFAL.
- De bary, Cécile, 2013, «La vérité et la fiction. Ce qu'en disent quelques personnages », dans *Itinéraires, Littérature, textes, cultures*, (2013-1), 167-181.
- Dubois, Jacques, 2005, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin.
- Duhamel, Georges, 1937, *Défense des Lettres, biologie de mon métier*, Paris, Mercure de France, 13^e éd.
- Eco, Umberto, 1985, *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- Genette, Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, Coll. Poétique.
- Greimas, Algirdas Julien, 2015, *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Hamon, Philippe, 1977, *Pour un statut sémiologique du personnage*, poétique du récit, Paris, Seuil.
- Hornung, Erik, Roulin, Gilles, 1987, « L'Égypte, la philosophie avant les grecs. », *Les Études Philosophiques*, n°. 2/3
- Journet, Nicolas, 2016, « Umberto Eco. Dans la tête du lecteur », *Sciences humaines*, 2016/11 (n° 286), 28-28.
- Jouve, Vincent, 2014, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. Ecriture, 5^e éd.
- , 2014, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2014.

62 Plume 29

Mir abâssi, Kâveh, 2014, *S comme Soudâbeh*, Téhéran, Edition Nashr-e Ofogh, 2^e éd.

propp, Vladimir, 2001 (1970), *Morphologie du conte*, Paris, Poétique/Seuil, coll. Points, [*Morfologija skazki*, 1969].

Simenon, Georges, 1992, *Chez les Flamands*, Paris, Nathan.

Todorov, Tzvetan, 1971, « Typologie du roman policier », dans *Poétique de la prose*, pp.55-65.

Van Dine, S., 2006, « Les 20 règles du roman policier », dans *Québec français*, (141), pp.60-60.

Whale, James (Réalisateur), 1931, *Frankenstein*, Universal, 75 min.