

Analyse des stéréotypes dans les romans sentimentaux de Simenon

Auteur : Magnette, Louise-Marie

Promoteur(s) : Demoulin, Laurent

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre

Année académique : 2022-2023

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/16969>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Faculté de Philosophie et Lettres

Département de Langues et Lettres françaises et romanes

PTFE0011-1

Analyse des stéréotypes dans les romans sentimentaux de Simenon

Louise-Marie MAGNETTE

Sous la direction de Laurent DEMOULIN

Année académique : 2022-2023

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de personnes disponibles et bienveillantes, qui ont œuvré pour sa qualité et son exactitude. C'est à travers ces quelques lignes que je les remercie sincèrement.

Je remercie tout d'abord chaleureusement mon promoteur, Monsieur Laurent Demoulin, professeur à la Faculté de Philosophie et Lettres de Liège et conservateur du Fonds Simenon, pour son soutien, sa disponibilité et ses nombreuses relectures minutieuses et encourageantes.

Je remercie également l'équipe pédagogique de l'Université de Liège et les professeurs responsables de la formation des étudiants de Langues et Littérature françaises et romanes.

Merci à Monsieur Benoît Dardenne pour ses conseils stylistiques avisés et détaillés. Merci également à Monsieur Jacques Magnette dont les relectures et les questions ont nourri ma réflexion.

Un dernier merci pour le soutien et l'encouragement que tant de personnes m'ont apportés durant le travail et sa rédaction, elles se reconnaîtront.

Introduction

Les romans sentimentaux publiés par Georges Simenon durant les années 1920 constituent un corpus qui reste largement non étudié. En effet, leur destin fut d'être relégués aux oubliettes avec le succès grandissant de leur auteur et sa quête vers la légitimité. Pourtant, si ces romans ont été largement – et à raison – qualifiés de romans pour midinettes, leur valeur n'est pas littéraire, mais socio-historique. Qui sont ces « midinettes », ce lectorat invisibilisé dont nous ne savons presque rien ?

Pour le découvrir, nous proposons de plonger dans les romans qui leur sont destinés et de déconstruire les stéréotypes qui les peuplent. Quelle est la motivation du recours à ces stéréotypes ? À quelles exigences répondent-ils ? Comment sont-ils structurés pour répondre aux attentes de leur public ? Et surtout, que disent-ils de l'idéologie partagée par ce dernier ?

Ce projet est né d'une réflexion plus large sur la littérature qu'on appelle « féminine ». Cette appellation, qui perdure toujours aujourd'hui, soulève beaucoup de questions comme celle de la correspondance entre un contenu et un lectorat particulier, ou celle de la connaissance qu'ont les instances de publications (dont l'auteur fait partie) du public auxquels celles-ci s'adressent. Afin de délimiter notre corpus, notre attention s'est portée sur ces romans, encore peu étudiés comme nous pourrions le constater, dont la communication est précisément élaborée pour attirer le public féminin de l'époque.

Nous avons donc sélectionné dix romans, qui traversaient chronologiquement la carrière d'auteur populaire de Georges Simenon. Dans ces dix romans, qui font partie d'une série de publications bien plus étendue, nous avons trouvé matière à réflexion, en isolant un schéma de fonctionnement des stéréotypes. À la lecture de ces romans, nous avons produit un résumé orienté par le prisme des récurrences qui caractérisent le genre pour ensuite pouvoir comparer ces romans les uns aux autres et les étudier en vase clos, c'est-à-dire en tant que grande fresque et non pas comme dix romans individuels. Ainsi, nous pouvons déterminer le contenu-type du roman sentimental populaire de Simenon.

Pour appuyer notre recherche, nous proposons de commencer par une définition des notions que nous mettrons au service de notre analyse : nous dégagerons du concept flou et général de « stéréotype » la terminologie spécifique qui l'entoure et l'influence de

celle-ci sur la réception par le public. Armée de ces différentes notions, nous pourrions ainsi entrer plus facilement dans l'univers des romans sentimentaux sans nous laisser piéger par la lecture prévue par leur auteur. Nous examinerons dès lors le fonctionnement des romans populaires, les exigences qui cadrent cette production, ainsi que le type de réception dont ils ont pu profiter. Nous étudierons le cas spécifique de Simenon et du paratexte qui entoure ses romans sentimentaux, en ce qu'il participe également à la stéréotypie caractéristique de ceux-ci. Ainsi, nous aurons toute la latitude nécessaire pour déconstruire les personnages et leurs destins. Il nous sera alors loisible de découvrir ce qui a fait le succès de cette littérature, longtemps considérée comme illégitime, auprès de ses lectrices du début du XX^e siècle.

Les outils d'analyse des romans sentimentaux

1. QU'EST-CE QU'UN STÉRÉOTYPE ?

Analyser les récurrences dans les romans sentimentaux de Simenon nécessite certains outils qu'il est nécessaire de développer auparavant. Notre objet d'étude repose sur le concept de « stéréotype ». Nous proposons donc de définir ce concept afin d'encadrer théoriquement le propos de notre analyse.

1.1. Définition des frontières du stéréotype

Le terme « stéréotype » est employé de façon souvent trop générique, sans que sa portée soit clairement déterminée. C'est pourquoi, avant d'entamer une analyse qui repose sur cette notion, il nous paraît important d'en éclaircir la définition. Si le concept même de stéréotype a été décrié par les intellectuels depuis le Romantisme¹, plusieurs recherches ont été menées depuis les années 1970 pour mesurer sa réelle importance. Nous nous baserons principalement sur les travaux de Jean-Louis Dufays et de Ruth Amossy qui ont tous deux analysé la portée du stéréotype sur l'acte de lecture et le mode de réception des lecteurs.

¹ DUFAYS J-L., *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire*, éd. P.I.E. Peter Lang, coll. « ThéoCrit », Bruxelles, 2010, p. 18.

1.1.1. Notions gravitant autour du stéréotype

Dans *Stéréotypes et clichés*, Ruth Amossy s'est employée à décliner les notions parfois utilisées en lieu et place du terme « stéréotype ». Pour éviter toute confusion dans la nomenclature que nous mettrons au service de notre analyse, nous nous sommes fondée sur les définitions que son étude a mises au jour.

La première notion à différencier du stéréotype est celle du « cliché ». Portant en lui la même représentation négative que le stéréotype, le cliché est cependant cantonné à l'échelle de la « matérialité de la phrase² ». Selon Ruth Amossy, le cliché est « une expression figée, répétable sous la même forme³ ». Ce qui est intéressant spécifiquement dans notre cas est qu'elle rapproche cette notion de la littérature populaire en ce qu'elle a de massif et de répétitif. En effet, elle souligne le « rôle actif de cohésion sociale⁴ » que les clichés peuvent jouer en tant que miroir de la société au sein des œuvres qui lui sont destinées. On peut repérer à titre d'exemple dans notre corpus les phrases utilisées pour les déclarations d'amour. Un chapitre de notre travail sera consacré à l'analyse des serments entre les deux amants mais nous pouvons d'ores et déjà citer *Un tout petit cœur* : « Mon Annie chérie... Vous serez ma femme, dites ?... Ma femme à moi, à moi, à moi⁵?... » en parallèle avec *L'Envers d'une passion* : « C'est juré ? ... Ma femme... ma femme... ma femme⁶... ». La construction de la phrase ainsi que l'univers sémantique mobilisé se font écho de manière à constituer ce que la théorie appelle un « cliché ».

Le « poncif » est un autre concept que Ruth Amossy distingue du stéréotype. Au lieu de porter sur la phrase, sa zone d'influence est le sujet traité, qu'il s'agisse d'un personnage, d'un thème ou d'un style. Cela répond à notre analyse en ce qu'elle déconstruit les personnages afin d'en repérer les caractéristiques récurrentes. Sans divulguer notre analyse, nous dévoilerons les deux lignes directrices qui la structurent : le héros courageux et l'héroïne vertueuse. Ensuite, les « lieux communs » – déjà *topoi kinoi* chez Aristote – sont quant à eux liés au domaine de l'argumentation depuis

² DE GOURMONT R. *Esthétique de la langue française*, dir. Société du Mercure de France, Paris, 1899, p.288, cité par AMOSSY R., HERSCHBERG PIERROT A., *Stéréotypes et clichés, Langue discours et société*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Lettres et sciences sociales », 2005, p. 12.

³ AMOSSY R., HERSCHBERG PIERROT A., *Stéréotypes et clichés, Langue discours et société, op. cit.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ DU PERRY J., *Un tout petit cœur, Roman d'amour*, éd. Tallandier « Le Livre de Poche », Paris, 1927, p. 10.

⁶ DU PERRY J., *L'Envers d'une passion*, éd. Rouff, « Le Roman complet illustré », Paris, 1932, p. 3.

l'Antiquité. Dépréciés pour leur « rigidité et [leur] trop grande généralité⁷ » au XVIII^e et XIX^e siècles, ce n'est qu'au XX^e qu'ils trouvent à nouveau grâce auprès des sociologues et des linguistes. Cette notion n'est pas centrale en ce qui concerne le genre du roman populaire car il n'existe pas d'occurrence d'argumentation entre les personnages. Enfin, les idées reçues, critiquées par Voltaire et Flaubert, sont des contenus hérités de la « tradition [et] de la norme collective⁸ ». Cela nous intéressera lorsque nous examinerons la correspondance du contenu des romans sentimentaux avec l'idéologie de leur époque, notamment en ce qui concerne la hiérarchie de pouvoir entre l'homme et la femme au sein du couple.

Pour en venir à la notion centrale de « stéréotype », Ruth Amossy rend compte de l'importance de l'étymologie du mot lui-même. Le terme vient du verbe « stéréotyper », se rapportant au procédé de reproduction rapide. Dès lors, au sens figuré, il signifie « Qui ne se modifie point, qui reste toujours le même⁹ ». Le premier à élaborer cette dernière acception est Lippmann en 1922 et la définition qu'il donne alors est la suivante : « images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel¹⁰ ». De là, Ruth Amossy tire la définition suivante : « [...] représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante¹¹ » Loin de porter un jugement péjoratif daté sur ce concept, l'analyste du discours souligne qu'il s'agit d'un passage obligé de la cognition. En effet, pour comprendre une certaine réalité, il faut pouvoir la relier à des éléments connus et ainsi élaborer les réactions appropriées. Notre objectif sera donc d'isoler dans les romans sentimentaux ces « schèmes culturels » qui nous donnent une vision assez claire des attentes du public et donc du filtre à travers lesquels celui-ci reçoivent les récits.

Selon Jean-Louis Dufays, le stéréotype désigne, sur le plan du fond, non seulement ces différents « niveaux de réalité hétérogènes [...] liés les uns aux autres¹² » mais aussi des aspects de valeurs et de sens somme toute très relatifs. En effet, ce qui est considéré comme un stéréotype par un individu à un point donné de l'histoire n'est pas forcément

⁷ AMOSSY R., HERSCHBERG PIERROT A., *Stéréotypes et clichés, Langue discours et société, op. cit.*, p. 18.

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰ LIPPMANN W., *Opinion publique*, éd. Harcourt, Brace and company, New York, 1922, cité par AMOSSY R., HERSCHBERG PIERROT A., *Stéréotypes et clichés, Langue discours et société, op. cit.*, p. 26.

¹¹ AMOSSY R., HERSCHBERG PIERROT A., *Stéréotypes et clichés, Langue discours et société, op. cit.*, p. 26.

¹² DUFAYS J-L., *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire, op. cit.*, p. 18

perçu comme tel selon d'autres paramètres. Cette nuance est fondamentale lorsque qu'il s'agit, comme nous le faisons, de porter un regard rétrospectif sur une production rédigée à une certaine époque, dans un certain contexte pour un certain public. Notre perception aujourd'hui n'est pas la même que celle dans laquelle ces variantes sont ancrées. En conséquence, nous nous garderons de convertir notre analyse en une lecture féministe, ce qui entraînerait un jugement de valeur inadéquat par rapport à notre objet d'étude.

1.1.2. Le stéréotype, le poncif et le cliché en littérature

Si l'on met de côté toute considération esthétique concernant les notions que nous venons de développer, nous pouvons nous concentrer sur l'impact qu'elles ont sur la construction du récit. En effet, l'inclusion de la « doxa et des idées reçues, et l'exploitation des stéréotypes culturels et ethniques¹³ » dans la rédaction d'un roman a énormément d'influence sur sa réception puisqu'elle fait écho à la réalité du destinataire.

Rappelons que, selon Ruth Amossy, le cliché est utilisé à l'échelle de la syntaxe pour pénétrer le style de l'auteur, jusqu'à la parodie. Le stéréotype, quant à lui, est la réutilisation au niveau plus général du récit de formules qui seraient « inscrite[s] à même la langue¹⁴ ». Ainsi le stéréotype participe à la doxa selon Barthes¹⁵. C'est pourquoi nous estimons que toute trace d'un stéréotype, et donc d'un mode de pensée, est précieuse pour cerner l'opinion publique d'une époque. C'est ce qui rend une certaine valeur scientifique aux romans sentimentaux, lieu privilégié s'il en est des clichés et des stéréotypes. Nous nous concentrerons donc sur l'enjeu sociocritique plus que poétique des stéréotypes : nous nous intéresserons moins au processus d'intertextualité qui permet la réutilisation des formules qu'à l'impact que celles-ci ont sur la réception du texte et l'écho qu'elles font à la pensée d'une époque. Nous proposons dans le cadre de notre analyse d'utiliser le terme « poncif » pour désigner les figures et les thèmes récurrents et celui de « stéréotype » pour qualifier les comportements, les actions ou plus largement le destin des personnages au sein des récits.

¹³ AMOSSY R., HERSCHBERG PIERROT A., *Stéréotypes et clichés, Langue discours et société, op. cit.*, p. 53.

¹⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵ BARTHES R., *Mythologies*, éd. Le Seuil, coll. « Essais », Paris, 1975, cité par AMOSSY R., HERSCHBERG PIERROT A., *Stéréotypes et clichés, Langue discours et société, op. cit.*, p. 62.

2. LE PROCESSUS DE LECTURE ET LE PROCESSUS DE REPÉRAGE DES STÉRÉOTYPES

2.1. *La revalorisation de la réception*

La réflexion sur l'importance des stéréotypes dans la littérature prend sa source dans la revalorisation du lecteur et de la réception dans les analyses critiques. C'est une idée que développe Jean-Louis Dufays dans *Stéréotype et lecture*. Il établit que le texte n'est pas achevé par sa simple rédaction mais par l'acte de lecture par ses récepteurs. Il existe ainsi une part d'indétermination plus ou moins grande dans chaque texte et plus ou moins élucidable par le lecteur. En effet, Jean-Louis Dufays estime qu'il existe un « décalage inéluctable entre codes d'énonciation des textes et codes de réception¹⁶ ». Il repère de ce point de vue deux types de texte : d'une part, le texte qui « [...] programme par lui-même une lecture qui permet de lever l'indétermination de ses structures et impose un mode de réception¹⁷ », d'autre part, le texte qui laisse une grande liberté au lecteur. Celui-ci peut dès lors y implémenter d'autres sens. Rappelons que dans notre cas, l'essence même du roman sentimental populaire est de produire un seul sens, accessible au lecteur sans ambiguïté. C'est pourquoi le rôle du stéréotype – et de là sa déconstruction – paraissent aussi centraux en ce qui concerne notre corpus : le sens est accessible et sans équivoque pour le public grâce à cette récurrence des éléments mobilisés.

Pour compléter cette part fluctuante d'indétermination, le lecteur doit faire appel à une série de compétences. C'est ce qui influence directement la construction du sens, qui est dès lors fortement dépendante du récepteur. Cependant, il faut tout d'abord déterminer à quel type de lecteur on fait référence : est-ce le lecteur « "idéal", c'est-à-dire [...] l'instance capable de restituer l'ensemble des interprétations [...] programmées par le texte¹⁸ » ou est-ce le lecteur empirique « soumis aux déterminismes idéologiques de son milieu socio-historique et aux lois de l'inconscient¹⁹ » ? Jean-Louis Dufays répond qu'il ne faut pas exagérer la portée du rôle du lecteur déterminé, au risque de quoi rien de sûr ne peut être dégagé du texte. Il existe ce que le critique appelle une « universalité relative des processus de lecture et une prégnance des stéréotypies dans la mémoire de chaque

¹⁶ DUFAYS J-L., *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire, op. cit.*, p. 31.

¹⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

lecteur²⁰ », ce qui influence une part relativement constante de la réception d'un texte. C'est grâce à cela que le texte est lisible à travers le temps et qu'il est possible de produire des analyses cohérentes à son sujet. On se restreint donc au lecteur idéal, qui dans le cadre de notre analyse est la lectrice idéale : nous pouvons accéder à une image plus précise de ce public, autrement invisibilisé dans les études, à travers les stéréotypes qui lui sont destinés.

Si l'on revient aux compétences du lecteur, celles-ci sont de trois ordres selon Jean-Louis Dufays : logique, culturel et personnel. La compétence logique est celle qui permet au lecteur de décoder des phrases, la compétence culturelle représente les différents savoirs du lecteur qui lui permettent de comprendre le contenu du texte. La compétence personnelle quant à elle est le reflet des intérêts des lecteurs individuels. Nous prenons le parti de nous centrer sur la compétence culturelle puisque c'est dans les savoirs communs à un lectorat que nous pouvons repérer l'idéologie que celui-ci partage. Jean-Louis Dufays développe à cet égard la notion de « code [ou] compétence [...] comme les systèmes de savoirs dont il [le lecteur] dispose²¹ ». C'est dans cette perspective que nous tenterons d'apercevoir, à travers les récurrences dans les récits, les connaissances et les valeurs partagées par un lectorat encore peu étudié : les femmes du milieu populaire.

2.2. L'influence de la stéréotypie sur la réception

Il convient, une fois ceci établi, d'examiner l'influence directe de ces stéréotypes sur la réception d'un texte. Pour qu'une formule soit considérée comme un cliché ou un stéréotype, il faut qu'elle soit repérée comme tel par le lecteur. C'est ce qui amène Ruth Amossy à affirmer que « l'existence du cliché est tributaire de sa lecture²² ». Cela est d'autant plus vrai pour le stéréotype qui n'émerge pas, comme on l'a vu, de la phrase. Les images représentées dans le récit doivent être repérées comme récurrentes par le lecteur. Ainsi, notre tâche a été de faire le relevé dans notre corpus des éléments répétitifs susceptibles de s'analyser comme stéréotypes. Pour ce faire, Ruth Amossy déclare que le lecteur doit « dégager un schème abstrait à partir de données souvent indirectes, éparées ou lacunaires²³ ». En effet, le texte peut mobiliser, selon Jean-Louis Dufays, trois

²⁰ *Ibid.*, p. 45.

²¹ *Ibid.*, p. 57.

²² AMOSSY R., HERSCHBERG PIERROT A., *Stéréotypes et clichés, Langue discours et société*, op. cit., p. 72.

²³ *Ibid.*, p. 73.

catégories de stéréotypes. Les premiers sont ceux perceptibles à la surface du texte et repérables tant par le lecteur actuel que par le lecteur originel. Ce sont ceux-ci que nous tentons d'approcher à travers notre analyse en définissant l'horizon d'attentes et la réception par les femmes de milieux populaires du début du XX^e siècle. Les deuxièmes sont ceux qui sont apposés par la lecture au fil des générations. Enfin, les troisièmes sont ceux déterminés par les circonstances de la réception, c'est-à-dire par exemple par l'influence de notre contexte actuel sur la relecture de textes passés. Ce sont ces circonstances qui déterminent la posture que nous adoptons dans notre analyse : le cadre d'un travail universitaire qui propose une réflexion sur les stéréotypes influence évidemment notre perception des récits.

Intéressons-nous à présent aux codes socioculturels. Il s'agit d'un « ensemble d'expériences conditionnées culturellement, de croyances, de connaissances et d'attentes au sujet de matières comme la politique, le style de vie, l'amour, l'éducation, l'honnêteté²⁴... », selon McCormick et Waller. Ce n'est pas une réalité qui se saisit ou se dénombre aisément. Ce sont pourtant les traces de ces codes dans la littérature qui permettent de connaître l'univers et l'imaginaire partagés par un lectorat précis. Nous utiliserons également le concept de codes littéraires qui relève en réalité de la transtextualité telle qu'a pu la développer Genette²⁵. Ces codes sont les plus facilement repérables dans notre corpus et Jean-Louis Dufays repère quatre compétences du lecteur liées à ce concept. La première est la « connaissance des conventions et des stéréotypes propres aux différents genres littéraires²⁶ », c'est-à-dire les attentes qui découlent de l'apposition de l'étiquette du genre à un récit, dans notre cas, celle de roman sentimental. Ensuite, il y a la « connaissance des formes et des contenus de certains textes littéraires particuliers²⁷ », c'est-à-dire le repérage de la pure intertextualité, celle que partagent les romans sentimentaux entre eux en ce qui nous concerne et qui définissent les frontières du genre en lui-même. La troisième est la « connaissance de la “fortune critique” des textes qu'on lit²⁸ », ce qui signifie qu'il faut prendre connaissance des discours à propos

²⁴ MCCORMICK K., WALLER M., *Reading Texts Reading Responding Writing*, éd. D C Heath, 1987, cité par DUFAYS J-L., *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire*, op. cit., p. 76.

²⁵ GENETTE G., *Palimpsestes, La littérature au second degré*, éd. Le Seuil, coll « Poétique », Paris, 1982, p. 157, cité par DUFAYS J-L., *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire*, op. cit., p. 78.

²⁶ DUFAYS J-L., *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire*, op. cit., p. 78.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

du texte. Dans notre cas, cette catégorie est peu accessible car les critiques produites à l'endroit des romans sentimentaux, si d'aventure il y en a eu, ont disparu avec les journaux peu valorisés de l'époque. Enfin, la dernière est la « connaissance des différentes composantes du paratexte²⁹ », ce que l'on peut rapprocher de la prise en compte de l'objet-livre, que nous développerons à travers l'étude du paratexte de notre corpus.

Rappelons que nous évacuons de notre analyse la fonction formelle de pure compréhension intellectuelle que la récurrence produit dans la réception par le public pour nous centrer sur les stéréotypes littéraires, qu'Umberto Eco appelle aussi « *frame* » ou « scénarios³⁰ ». Ces scénarios relèvent de ce que Jean-Louis Dufays appelle les « codes de *dispositio*³¹ ». Une association de différentes « séquences stéréotypées³² » forme un genre, qui établit un « horizon d'attente thématique et formel³³ » dans l'imaginaire du lecteur. Ainsi, dans notre corpus, c'est l'association des thèmes et des motifs spécifiques – tels que nous proposons de les explorer dans le cœur de notre analyse – qui constitue le genre du roman sentimental dont les particularités sont faites pour attirer les femmes du milieu populaire.

Il n'y a cependant pas que les structures qui comptent mais aussi leur agencement au sein du texte. C'est ce que Jean-Louis Dufays appelle les « codes d'*inventio*³⁴ ». Il s'agit de « schémas abstraits qui peuvent être projetés sur n'importe quel type de texte³⁵ » disponibles dans la compétence du lecteur. Ces schémas peuvent être actanciels, c'est-à-dire se rapporter aux rôles joués par les personnages au sein du récit, ou idéologiques et être liés aux valeurs dégagées des comportements des personnages, qu'elles relèvent des idéologies institutionnelles ou sociétales. On remarque donc que l'enjeu des codes est leur interaction : un stéréotype ne fonctionne qu'en contexte et lié à d'autres stéréotypes. Là réside tout l'intérêt de la division que nous proposons dans la déconstruction des stéréotypes dans les romans sentimentaux de Simenon : les poncifs de l'apparence physique des personnages interagissent avec les stéréotypes qui concernent leurs

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ ECO U., *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, pour la traduction française, Paris, éd. Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche », 1985, cité par DUFAYS J-L., *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire*, op. cit., p. 97.

³¹ DUFAYS J-L., *Stéréotype et lecture*, op. cit., p. 102.

³² *Ibid.*, p. 101

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibid.*, p. 102.

³⁵ *Ibidem*.

caractères et cela a une influence sur les rebondissements qui ponctuent le récit. Par exemple, nous verrons que l'héroïne est souvent une jeune femme blonde et jolie, valorisée pour sa pureté et sa vertu, ce qui influence son destin dans le récit : un antagoniste attentif à sa personne et c'est un héros valeureux qui doit venir la secourir pour mériter son amour.

Examinons dès lors la construction de sens par le lecteur, que nous avons évoquée dans l'introduction de ce chapitre au point précédent. Deux facteurs influencent cette élaboration : la liberté qui est laissée par le texte et le point de vue personnel du lecteur. Tout d'abord, certains textes limitent la participation du lecteur en « fonction de l'étendue de sa compétence [...] si les références culturelles dont il dispose sont très réduites, il est en quelque sorte condamné à projeter sur le texte les stéréotypes les plus rebattues³⁶ ». En ce qui concerne les romans populaires, destinés à une frange de la population considérée à l'époque comme peu cultivée, avec un imaginaire jugé comme restreint, les récits ne laissent pas à leurs destinataires une grande possibilité d'interprétation. C'est précisément ce qui fait la différence entre la lecture prévue par notre corpus, reposant sur la simple « application de la compétence du lecteur à une maîtrise pratique des formes et des sujets qui constituent le représentable³⁷ [...] », et notre « travail critique qui, s'il s'interdit toute lecture naïve, permet l'élaboration de discours critiques³⁸ [...] », tels que les distingue Jean-Louis Dufays. On peut réduire cette opposition à l'intérêt pour « la manière dont le texte est écrit [contre celui pour] la matière qu'il traite, l'univers qu'il dépeint³⁹ ». C'est l'équilibre entre ces deux focalisations qui doit amener au plaisir de lecture. Dans notre analyse, nous avons délibérément écarté la lecture prévue par Georges Simenon pour nous concentrer sur l'aspect critique, sortant ainsi du cadre établi par l'auteur pour ses lectrices.

Ensuite, la participation active et personnelle du lecteur dépend de cinq valeurs : en premier lieu, la vérité ou « le caractère opinable (vraisemblable) des faits, des sentiments, des situations, des caractères identifiés dans le texte⁴⁰ ». Ensuite, l'émotion c'est-à-dire

³⁶ *Ibid.*, p. 173.

³⁷ *Ibid.*, p. 175.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 202.

« l'identification et les effets psychologiques⁴¹ », puis la moralité ou l'éthique, suivies de la conformité « [...] aux canons d'un genre ou d'une esthétique », et enfin l'unité « [...] des contenus et formes attribués aux textes⁴² ». De ces valeurs dépend la participation du lecteur à la construction du sens. En effet, ce sont là les portes d'entrée dans le récit et les jalons auxquels le destinataire mesure ce qu'il reçoit. Dans le cas des romans sentimentaux, on remarquera que la part belle est faite à l'émotion, la moralité et la conformité aux codes du genre, ce qui en conditionne la récursivité. Loin de rendre aux femmes la possibilité de construire activement un sens original pour ces romans, cela délimite leur lecture : les valeurs mises à l'honneur dans les romans sentimentaux n'encouragent pas l'esprit critique et l'élaboration du sens par les lectrices est au contraire extrêmement cadrée par le jeu de l'auteur sur la morale, la récurrence des émotions et le conformisme.

2.3. Le processus de réception et son envers

Afin de nous montrer plus concrète, nous proposons de retracer notre processus-type du dénombrement des récurrences dans les romans sentimentaux de Simenon à l'aide des différents points de théorie que nous avons pu développer. Pour repérer un stéréotype, un cliché ou un poncif, il a fallu, au sein des récits, dégager les images récursives disséminées dans la description des personnages et leurs actions. Par exemple, à partir des éléments tels que les cheveux blonds, la petite taille ou encore les yeux bleus, nous avons pu rapidement déduire l'image, et donc le poncif – en tant que thème ou sujet – de la femme-poupée ou de la femme-enfant, un modèle bien connu de la littérature populaire. Le fait que cette image peuple les romans sentimentaux et réponde à une certaine « doxa » de l'époque permet au lecteur de repérer les indices qui l'actualisent dans le récit. Nous avons utilisé la notion de stéréotype pour cadrer les actions qui découlent de ces poncifs, et la manière dont ils sont utilisés dans le récit – c'est-à-dire le rhème, ce qui est dit de ceux-ci.

Partant de là, nous avons pu prendre les choses à rebrousse-poil : puisque le lecteur pouvait reconstruire les images disséminées pour lui dans le récit, nous pouvions partir du récit pour repérer ce que le lecteur avait d'imaginaire social dans sa capacité en nous

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

appuyant sur la théorie développée plus haut de Ruth Amossy et Jean-Louis Dufays. Nous pouvions nous extraire de notre posture de lectrice pour prendre son processus à l'envers, c'est-à-dire « retrouver dans le texte des stéréotypies [et le] réduire [...] aux schémas préfabriqués qu'on connaît déjà⁴³ » Au lieu de plonger au cœur des représentations de la doxa, nous nous en sommes distanciée pour les interroger, là où la lectrice devait y trouver un simple plaisir.

3. LE STÉRÉOTYPE DANS LE ROMAN POPULAIRE

Nous le verrons, le public des romans populaires est friand de stéréotypes. Partant de sa compétence à reconnaître les modèles qui lui sont coutumiers, le lecteur « moyen », comme l'appelle Ruth Amossy, apprécie la familiarité. C'est pourquoi le genre populaire est plus susceptible d'utiliser des stéréotypes pour faire apparaître dans l'esprit de son lecteur des images connues. Ce type de roman destiné à la grande production doit adapter « les thèmes d'ores et déjà connus de la littérature consacrée⁴⁴ ». Cela signifie souvent la répétition d'images déjà usées et c'est ce qui explique également la dépréciation du genre populaire par les lecteurs qui ne sont pas ses destinataires originels.

Ce qui fait pourtant le succès du roman populaire est sa capacité à répondre à l'horizon d'attente qui l'entoure, c'est-à-dire à « l'ensemble des connaissances et des attentes qui conditionnent les lectures à l'échelle collective⁴⁵ » et qui varient en fonction des « générations [et] des niveaux des compétences propres aux différentes classes socioculturelles d'une même génération⁴⁶ ». Le genre populaire connaît bien son public, les compétences et l'encyclopédie « non seulement de formes esthétiques connues, mais aussi de contenus linguistiques, référentiels et axiologiques⁴⁷ » qu'il partage. Cela signifie que, tant du côté de la forme que du contenu, le roman populaire a une grande capacité à jouer sur les désirs du groupe socioculturel auquel il se destine.

C'est pourquoi Jean-Louis Dufays estime qu'il faut que le lecteur possède des informations sur le texte, quel qu'il soit, pour en évaluer ce qu'il appelle le

⁴³ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁵ JAUSS H-R, *Pour une esthétique de la réception*, éd. Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1978, p. 10, cité par DUFAYS J-L., *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire, op. cit.*, p. 123.

⁴⁶ DUFAYS J-L., *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire, op. cit.*, p. 205.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 123.

« précadrage historico-culturel [c'est-à-dire] le texte dans son époque et sa culture d'origine⁴⁸ ». Dans le cas du roman populaire, ce critère peut faire débat. En effet, Jean-Louis Dufays comprend en cela le nom de l'auteur, la préface et le discours d'escorte. Cependant, il s'agit là d'éléments auxquels le public n'a pas toujours accès. La littérature populaire se fait souvent sous pseudonymes, comme nous pourrions le voir à travers les dix-sept noms d'emprunt utilisés par Simenon. La publication ne s'accompagne pas souvent d'autres discours que le récit en lui-même. Comme nous l'examinerons plus loin, l'épitéxte reste la plupart du temps muet dans notre corpus. Le critère suivant est le précadrage « typo-générique », ce qui comprend tout le paratexte. Il s'agit d'un critère plus pertinent dans le cas de notre corpus car le paratexte est, comme nous le verrons, spécifiquement élaboré pour attirer le public et l'informer d'un rapide coup d'œil sur les éléments de réception du livre ainsi que les attentes qu'il peut en avoir. Nous pourrions prendre pour exemple à cet égard le système de collections développé par les éditeurs ainsi que les couvertures qui accompagnent les romans. Ensuite, Jean-Louis Dufays développe le précadrage de la « pré-compréhension⁴⁹ », c'est-à-dire les discours critiques autour de la publication du texte. Enfin, il s'attarde sur la « préévaluation [qui] s'appuie sur le mode de diffusion du livre⁵⁰ ». Ces deux critères sont également déterminants dans le cas du roman populaire puisque la publicité et les discours critiques qui accompagnent la publication sont ce qui suscite chez le lecteur l'envie de se procurer les ouvrages. Le genre a donc une grande influence sur le mode de lecture qui sera choisi par le lecteur, entre distanciation et immersion, entre participation et analyse.

4. QU'EST-CE QUE LE STÉRÉOTYPE DIT DE SON PUBLIC – THÉORIE DE LA RÉCEPTION ET *LECTOR IN FABULA*

Le lecteur est donc en charge de décoder la série de stéréotypes qui lui est présentée dans les textes. L'interprétation qu'il en produit dépend de ses attentes, de ses compétences et de son milieu socioculturel. Sans elle, le texte reste incomplet, comme le souligne Umberto Eco dans *Lector in fabula* : « Le destinataire est toujours postulé

⁴⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

comme un opérateur⁵¹ [...] » et le texte laisse une part plus ou moins grande à sa participation et à son interprétation.

Examinons l'influence du recours aux stéréotypes sur la réception de notre public particulier : le public féminin. En effet, Anne-Marie Dardigna relève dans son *Presse du cœur et roman rose : la quête de l'amour vrai ou comment se trouver un maître* que les romans sentimentaux usent souvent d'un « vocabulaire relativement pauvre et des situations sans grande variation : des stéréotypes donc⁵² ». Annick Houel, quant à elle, analyse dans *Le Roman d'amour et sa lectrice* la fonction des stéréotypes utilisés : sous des couverts parfois machistes, les représentations répétitives cachent parfois l'écho des véritables désirs de leur lectorat⁵³. Il s'agit encore une fois d'un accès privilégié à la doxa d'un public complètement invisibilisé. Le stéréotype est ce qui aide à la lecture par la reconnaissance de schémas familiers et la correspondance aux horizons d'attente. Il est temps d'en examiner les conséquences pour le lectorat des romans sentimentaux de Simenon.

4.1. L'auteur au service de son lectorat

Il est intéressant de remarquer que, dans le cas que nous étudions, un homme s'adresse à un public composé essentiellement de femmes. On le sait car tout l'appareil paratextuel leur est adressé et l'univers des stéréotypes correspond à celui partagé par le public féminin des milieux populaires de l'époque. Pourtant, Umberto Eco souligne que le code de l'auteur n'est pas toujours celui de son public : il existe un fossé entre leurs deux systèmes de compréhension. Comment un auteur masculin peut-il aussi bien connaître les attentes, les compétences et l'univers d'un public aussi invisibilisé que les femmes de milieu prolétarien ?

En effet, nous verrons dans notre chapitre théorique sur les romans populaires que la lecture pour le plaisir n'est pas chez les femmes une pratique institutionnalisée mais leurs

⁵¹ ECO U., *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, pour la traduction française, Paris, éd. Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche », 1985, p. 61.

⁵² DARDIGNA A-M, *Presse du cœur et roman rose : la quête de l'amour vrai ou comment se trouver un maître*, in *Le Récit amoureux*, dir. Didier Coste et Michel Zéaffa, éd. Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », n°3, Seyssel, 1984, p. 284, cité par AMOSSY R., HERSCBERG PIERROT A., *Stéréotypes et clichés, Langue discours et société*, op. cit., p. 79.

⁵³ HOUEL A., *Le Roman d'amour et sa lectrice*, éd. L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », Paris, 1997, cité par AMOSSY R., HERSCBERG PIERROT A., *Stéréotypes et clichés, Langue discours et société*, op. cit., p. 80.

habitudes ont progressivement été étudiées. Il s'agit d'une activité quotidienne entre deux tâches domestiques mais qui peu à peu se développe en activité sociale. Les femmes partagent leurs lectures et gardent de plus en plus de traces de ce qu'elles lisent. L'intérêt pour ce lectorat souvent jugé indigne est cependant récent. Il est donc étonnant que les auteurs et les éditeurs qui étaient leurs contemporains sachent si bien ce qui plait et ce qui assure un succès commercial à la publication. On est en droit de se demander si leur démarche ne fut pas de créer ce désir chez les femmes plutôt que de répondre à celui véritablement inscrit en elles.

Nous proposons d'analyser ces éléments dans l'autre sens, en partant de ce que nous connaissons plutôt que de ces interrogations : nous proposons d'en revenir au texte à proprement parler. Reprenons donc le fil des traces qui indiquent la connaissance de l'auteur à propos de son lectorat. C'est dans ce cadre que s'insère notre analyse particularisante des stéréotypes dans notre corpus sélectionné. Dans ces stéréotypes, on perçoit l'univers du public féminin à qui les textes sont destinés, ou en tout cas, l'image que l'auteur, les éditeurs et la société plus généralement avaient de lui.

4.2. Comment s'adresser à un public particulier ?

Puisque le texte doit être actualisé par la coopération du lecteur, l'auteur doit y insérer des mécanismes susceptibles d'être interprétés par le public. Il doit donc prévoir ce qu'Eco appelle un « Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont l'auteur le pensait et d'agir interprétativement [comme] l'auteur générativement⁵⁴ ». Étudier les stéréotypes qui peuplent les romans sentimentaux de Simenon revient donc à examiner ce que l'auteur prévoyait comme étant la Lectrice Modèle dont il postule la compétence. Umberto Eco souligne en effet que la construction du texte, jusqu'aux références que celui-ci produit, est influencée par l'image de ce Lecteur Modèle pour susciter des effets et des interprétations spécifiques.

Remarquons que, toujours selon la terminologie de *Lector in fabula*, les romans sentimentaux de Simenon peuvent être qualifiés de textes fermés. En effet, l'utilisation du texte et son interprétation sont uniquement faites pour simuler une évasion dans un monde imaginaire pour leurs destinataires. Notre analyse, en disséquant les romans, force

⁵⁴ ECO U., *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 68.

l'ouverture du texte à un point qui n'était pas prévu par l'auteur. D'autres textes, plus ouverts, décident de laisser au lecteur le loisir d'interpréter plus largement certains éléments comme des « clefs, des renvois, des possibilités [...] de lectures croisées⁵⁵ ». Le but premier de notre corpus est le plaisir de la lecture et, comme pour tout roman populaire, de faire s'évader son lectorat de sa réalité. Les romans sentimentaux n'ont pas été rédigés pour être interprétés, mais pour refléter une image bien précise, attendue de leur public. L'auteur joue également un rôle dans l'élaboration de cette stratégie : il est « l'émetteur⁵⁶ » comme l'appelle Eco, le pendant du destinataire. En cela, il dissémine les indices qui contribuent à fermer l'interprétation possible autour de la réception par le Lecteur Modèle qu'il prévoit. À son tour, le lecteur participe à l'élaboration du sens en imaginant une entité qu'il relie à l'Auteur à travers ce que celui-ci a prévu pour lui. L'intersection entre la sphère de compétence du lecteur réel et celle projetée par l'auteur ne peut manquer de laisser de côté une série de spécificités du destinataire empirique. Cela rend sa part de mystère à notre lectorat invisible là où l'auteur pensait l'avoir cerné complètement.

4.3. Le plaisir de la lecture

Au fil du XX^e siècle, la lecture devient progressivement une part importante du quotidien des femmes. Intéressons-nous à ce qui pique leur intérêt, à ce qui fait que ce public, qui n'était pas destiné à la lecture, en est devenu friand. La notion de plaisir de lecture vient de deux éléments complémentaires qui s'articulent autour de la stéréotypie.

Le premier est la reconnaissance des codes prévus pour soi et le décodage des indices disséminés par l'auteur dans l'élaboration du récit. Dans le cas des romans sentimentaux, on peut rapprocher ce concept de l'identification des lectrices aux héroïnes pures. Elles se sentent mériter une vie simple et cossue avec un homme qui s'est battu pour elles et a déjoué tous les obstacles pour assurer leur bonheur. Ainsi, à travers les éléments les plus banals en apparence, on repère les désirs les plus profonds prêtés au lectorat féminin. Le plaisir de voir le personnage auquel elles s'identifient accéder à la vie dont elles rêvent les fait revenir à ce genre de lecture sans montrer de lassitude quant à leurs ressemblances.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 76.

Cela est dû au second élément, c'est-à-dire ce que Raphaël Baroni appelle « l'insatisfaction provisoire, [...] cette incertitude pleinement assumée face à un récit inachevé⁵⁷ ». Le semblant de suspense, ou de « tension narrative », qui a lieu dans ces romans complète le fantasme des lectrices suscité par l'univers de rêve qu'ils présentent. La lectrice sait que le dénouement sera heureux mais c'est son retard et la façon dont il surviendra qui suscite le plaisir de lecture. Certains éléments sont disséminés jusque dans le paratexte : le titre, l'illustration de la couverture, la collection sont autant d'éléments qui piquent la curiosité avant l'immersion effective. Baroni détaille trois catégories de suspense : le « suspense primaire (qui ne concerne que l'événement), le suspense classique, qui implique de la sympathie pour le personnage et le suspense identifiant quand le lecteur se met pleinement dans la peau du personnage⁵⁸ ». Comme nous l'avons vu, l'auteur dans les romans sentimentaux dissémine suffisamment d'éléments pour que la lectrice, si elle ne parvient pas à s'identifier, au moins aspire à être l'héroïne de ses lectures. On comprend ainsi le fonctionnement de l'attraction inéluctable de la lectrice aux romans sentimentaux et l'intérêt de notre dissection des stéréotypes et des poncifs qui engendrent ce processus.

Détermination du corpus – la catégorie du roman populaire

Afin de mettre ces concepts théoriques au service de notre étude, il convient tout d'abord de circonscrire les limites de notre corpus, et pour cela, de définir le genre auquel il appartient. La catégorie du roman populaire sentimental a une grande influence sur la composition des romans. C'est en effet elle qui en détermine les codes. D'une part, cela a un impact sur la construction des romans, et donc sur ce qui a suscité notre intérêt : les stéréotypes, les clichés et les poncifs qui y sont mobilisés. D'autre part, les exigences du genre sont déterminantes vis-à-vis du public auquel il est destiné et donc sur la réception qui en résultera.

Pour cerner plus précisément ce que ce genre contient de codes et d'attentes, nous proposons deux approches complémentaires. La première s'apparente à la définition

⁵⁷ BARONI R., *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, éd. Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 2007, p.17, cité par DEMOULIN L., *Analyse textuelle II, introduction à la narratologie*, avec la collaboration de Barnabé Piret et de Sarah Radicchi, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 2022-2023, p.36.

⁵⁸ *Ibid.* p. 273, cité par DEMOULIN L., *Analyse textuelle II, introduction à la narratologie*, op. cit., p. 38.

même du genre en question : le roman populaire, ainsi que le sous-genre auquel se rattache notre corpus, le roman sentimental. Cela nous permettra par la même occasion de délimiter l'étendue même du corpus au sein de la production gargantuesque de Simenon. La seconde consiste à nous pencher sur le paratexte qui est le lieu privilégié d'influence d'un genre et constitue également la porte d'entrée vers les romans pour leurs destinataires.

1. LE ROMAN POPULAIRE

1.1. *L'image du roman populaire*

Impossible de parler de roman populaire sans évoquer le terme de « contre-littérature ». Cette notion est définie par Bernard Mouralis comme le « processus de contestation et de remise en question de la “Littérature” au niveau des écrivains et de l'enseignement⁵⁹ ». Il souligne également que ce secteur est le plus important quantitativement de la production littéraire. Pourtant, il ne lui est reconnu qu'un statut subalterne, affublé des termes tels que « paralittérature », « infralittérature » ou encore « littérature de masse⁶⁰ ».

Ces contre-littératures contribuent non pas à un effondrement de la Littérature telle qu'on la connaît et la valorise mais au « fonctionnement normal et nécessaire du système social »⁶¹ toujours selon Bernard Mouralis. En effet, ces paralittératures se développant uniquement dans des sphères délimitées, avec un public, des éditeurs, des systèmes de diffusion et un ensemble de valeurs différents, elles ne font pas concurrence à la Littérature.

Toutefois, il est vrai qu'il s'agit d'une production de masse, c'est-à-dire qui met ses produits à la disponibilité du plus grand nombre et par surcroît à un prix modique. Cela ne devrait pourtant pas avoir pour conséquence la dévalorisation des ouvrages parus dans ce contexte. L'argument selon lequel le succès économique d'une production en soustrait la valeur artistique voire intellectuelle est contestable. En effet, Robert Escarpit publie dans la collection *Que sais-je* l'ouvrage *Sociologie de la littérature*, dans lequel il inscrit

⁵⁹ MOURALIS B., *Les Contre-littératures*, éd. Presses universitaires de France, coll. « Sup. », Vendôme, 1975, p. 7.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibid.* p. 8.

le livre non pas dans un système de valeur mais dans sa matérialité : le livre peut et doit être valorisé en tant qu'objet de communication ou de médiation⁶². Ainsi, il est intimement lié à sa fabrication, sa production et au public auquel il est destiné, sans qu'il soit pour autant relégué au rang de littérature marginale. Cet angle d'approche permet la revalorisation de ce type de production.

Pour Bernard Mouralis, la délimitation entre Littérature et paralittératures reflète celle qui existe entre les classes sociales. Le revers de cette réalité est que la marginalisation des productions de masses est de la même manière synonyme de la marginalisation du public auquel elles sont destinées. Selon le même expert, « le processus de contre-littérature se développe en suivant une ligne qui va de la perception à la manifestation de la différence puis de la manifestation à l'affirmation et à la revendication de cette dernière⁶³ ». Ainsi le terme même de « littérature » se révèle particulièrement clivant non seulement dans le système de valeur véhiculé par des institutions telles que l'enseignement mais également au niveau du système social dans son ensemble. C'est à travers ces repères que se constitue une série d'idéologies qui représentent le schéma de pensée d'une époque et d'un milieu.

Ainsi, la paralittérature et avec elle le roman populaire ont été exclus des études jusque récemment et ces termes sont toujours considérés avec un certain regard péjoratif. Yves Olivier-Martin relève d'ailleurs que, dans l'imaginaire commun du milieu du XIX^e siècle, là où la littérature générale s'adresse à un public de classe aristocratique qu'elle cherche à édifier, la littérature populaire est considérée comme « avilissante et immorale⁶⁴ ». Pourtant, cet auteur considère que le roman littéraire peut parfois se révéler aussi immoral que son pendant populaire. Leur principale différence réside dans la représentation que font les romans populaires d'une réalité rêvée par les classes populaires qui désirent s'émanciper mais continuent de répondre à un schéma de pensée polarisé entre « [le] Mal et [le] Bien, [le] bonheur et [le] malheur, [l']amour et [la] haine⁶⁵ ».

⁶² ESCARPIT R., *Sociologie de la litt.*, éd. Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », Paris, 1958.

⁶³ MOURALIS B., *Les Contre-littératures*, op. cit. p. 11.

⁶⁴ OLIVIER-MARTIN Y., *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, éd. Albin Michel, Paris, 1980, p. 11.

⁶⁵ *Ibidem*.

1.2. Historique du roman populaire

Dans ce contexte, nous pouvons étudier le roman populaire en tentant d'évacuer l'idéologie qui en fait une production uniquement marginale pour se concentrer sur son fonctionnement et son évolution. Le genre naît au XIX^e siècle selon Bernard Mouralis dans un esprit de renouvellement de la prose tandis que, en parallèle, le mélodrame repousse les limites du théâtre. C'est cependant le premier qui emporte tout le succès car il nécessite moins d'appareil de diffusion, n'ayant pas besoin d'être représenté sur scène. Son prix modique attire également et sa publication dans la presse facilite sa reconnaissance. Dans sa genèse, le roman populaire est défini par les valeurs bourgeoises conformistes qu'il transmet afin de rendre plus dociles les classes ouvrières. Cependant, à travers une double fonction – « Lyrique [par] un univers largement imaginaire [et un] dévoilement du réel [ou de] la partie cachée de la société⁶⁶ » – ces romans se rendent subversifs d'une certaine manière. En effet, le renouvellement que produit la littérature de masse consiste en l'introduction du peuple comme thème, motif ou encore personnage. Au cours du XIX^e siècle, le peuple est progressivement représenté comme le dépositaire d'un sens plus éclairé que les bourgeois ou comme le reflet de la société voire comme le détenteur d'un savoir qui lui est propre. Le peuple est donc revalorisé en tant que public et en tant que sujet.

De façon plus concrète, Yves Olivier-Martin retrace l'histoire du roman populaire en France et la fait démarrer en 1840. Il note que, dès la fin du XIX^e, ce type d'écrit prend principalement pour public les femmes via la prise d'assaut de la presse par les collections populaires. Selon l'auteur, soucieux d'éviter la confusion avec tout autre type de roman du XIX^e, le récit des romans populaires ne se situe pas dans des temps passés comme dans le roman historique et contrairement à lui, il ne fait pas entrer en jeu des personnages héroïques. Le roman populaire représente plutôt les classes inférieures et leur idéologie d'une manière jamais vue auparavant. Yves Olivier-Martin souligne également la différence avec le roman policier de la même époque : ce dernier se définit par la centralité du mystère, alors que le roman populaire le relègue au second plan. Certes, l'origine ou l'identité des personnages peuvent s'avérer mystérieuses, mais le récit se centre plus volontiers sur les « [...] sentiments, [les] mœurs, [les] conflits sociaux ». Le roman

⁶⁶ MOURALIS B., *Les Contre-littératures*, op. cit. p. 48.

d'aventures humoristiques ou grivoises, quant à lui, ne s'adresse pas au même public que le roman populaire. Même si les thèmes et les structures leur sont communs, le roman populaire vise une classe sociale moins élevée et plus particulièrement les femmes, auxquelles il donne un accès plus aisé à la lecture, ce qui nous rapproche de notre objet d'étude.

Le roman populaire est une « fiction qui parle du peuple au peuple mais [...] pas produite par le peuple⁶⁷ ». En effet, les auteurs au XIX^e siècle appartiennent majoritairement aux classes bourgeoises ou aristocratiques, ce qui leur permet d'élaborer une nouvelle vision de la classe populaire, qui ne correspond pas forcément à la réalité. Il s'agit, comme nous avons pu le relever, du mythe de la classe populaire détentrice d'un savoir ou d'une sagesse inaccessibles aux classes plus élevées. Selon Yves Olivier-Martin, il ne faut pas oublier que la représentation de ces classes populaires est influencée par les exigences éditoriales et commerciales, ce que nous étudierons pour le cas de Simenon. Yves Olivier-Martin relève d'ores et déjà des impératifs qui font apprécier les romans populaires à leur public de prédilection : les personnages simples, les retournements de situations, le tumulte des passions, le dégoût et l'horreur que provoquent les ennemis, l'admiration et l'envie que suscitent les héros mais surtout une fin heureuse où l'ordre est rétabli⁶⁸.

Le roman populaire a donc une influence immense sur l'idéologie de son public : il représente sa réalité d'une manière sublimée en infusant ses désirs dans son quotidien. L'impact de cette littérature est d'autant plus perceptible que, grâce à l'alphabétisation, celle-ci donne accès à la lecture aux classes populaires comme jamais auparavant. Le roman populaire représente le « seul moyen d'instruction des classes laborieuses⁶⁹ », grâce à son prix modique et sa reproduction à grande échelle. La relation entre le roman populaire et son public est donc réciproque : le roman s'inspire tout autant qu'il insuffle des désirs à ses destinataires, dont il est la seule référence.

Yves Olivier-Martin retrace l'évolution du genre populaire au cours de l'histoire en France depuis 1840 jusqu'en 1977. À l'origine, les romans sont publiés dans la presse

⁶⁷ OLIVIER-MARTIN Y., *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, op. cit. p. 12.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

sous la forme des romans-feuilletons et représentent principalement des conflits de classes. Ce sont les années de grâce d'Eugène Sue, qui dénonce les injustices de son temps tout en se classant dans le genre de la fiction. Héritiers du roman noir, les récits représentent souvent une héroïne honteuse, déshonorée par un personnage qui la séduit, mais qui est secourue par un héros masculin.

Entre 1870 et 1920, des éditeurs se spécialisent dans la production de romans populaires et nous verrons que ce sont ces mêmes éditeurs qui joueront un rôle dans la production de Simenon. Rouff, Arthème Fayard, Tallandier et Ferenczi développent leurs maisons d'édition, ce qui concurrence la presse dans la production des romans populaires. L'évolution au cours de ces années est étonnamment rapide. Si dans les années 1870 et 80, le contexte houleux des krachs financiers et de la condition misérable des ouvriers fait tourner la motivation des romans autour de l'argent, le roman populaire se convertit ensuite au sentiment et à l'eau de rose, où amour et haine sont les deux moteurs du récit.

Plus tard, dans les années 1880 et 90, l'héroïne jusque-là uniquement victime devient davantage maîtresse de sa destinée et les investigations sur les origines des personnages se mêlent d'enquêtes policières. À partir de 1900, la presse connaît un essor formidable à travers des journaux tels que *Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien*, *Le Matin*, *Le Journal*, presse de prédilection du public féminin. Cependant, l'ambition des auteurs d'écrire vite et beaucoup ne peut s'embarrasser d'une quelconque exigence de qualité et le genre s'essouffle entre 1900 et 1914. Yves Olivier-Martin estime dès lors qu'entre 1920 et 1970, le genre populaire décline. Les romans à l'eau de rose parviennent toutefois à tirer leur épingle du jeu parmi les romans populaires et deviennent une sorte de rempart contre les incertitudes de l'époque. En effet, dans l'Entre-deux-guerres, le traumatisme de la Première guerre et l'exacerbation des nationalismes rendent le contexte éminemment fragile ; le public se réfugie donc dans la romance pour s'évader. Des éditeurs comme Fayard, Ferenczi et Tallandier sortent d'ailleurs des séries dédiées au roman sentimental, ce qui n'est pas sans intérêt pour notre corpus. Ce sera ensuite à partir des années 1940 que le roman populaire acquerra sa mauvaise réputation et cela inscrira son déclin dans la durée.

1.3. Les différents types de roman populaire

Comme nous l'avons vu, il n'y a pas que le roman sentimental dans la production de romans populaires et les sous-catégories valent la peine d'être détaillées pour éviter toute confusion. Le pendant masculin du roman à l'eau de rose se situe en premier lieu dans les romans d'aventures. Danielle Bajomée détaille les différentes caractéristiques de ce genre : elle en fait le successeur du roman exotique, qui permet au lecteur de s'évader dans la fantaisie, et du roman scientifique⁷⁰. C'est en effet dans les encyclopédies que ce type de roman puise son contenu, égayé par de nombreux coups de théâtre. Il met en scène un héros blanc qui fait face à la caricature de l'étranger, ce qui n'est pas sans susciter nombre de poncifs racistes et nationalistes. Bien sûr, l'ambition du récit est de faire voyager ses lecteurs et de le distraire⁷¹.

Le lecteur masculin peut également trouver son compte dans le roman policier ou d'enquête, selon Danielle Bajomée. Cette production fait écho à la renommée internationale des romans anglais, comme ceux d'Agatha Christie et en reprend la structure. Un drame survient et bouleverse l'ordre établi dans un milieu qui ressemble bien souvent aux villes américaines des années 1920. C'est au policier, à l'enquêteur, voire aux circonstances extérieures qu'il incombe de restaurer la paix. Les événements qui traversent le récit semblent bien souvent dépasser toute vraisemblance, notamment le dénouement final qui prend la forme d'une révélation spectaculaire. Chez Simenon, ces romans annoncent progressivement les Maigret, dont le célèbre enquêteur est en quelque sorte la continuation du personnage Jean-Joseph Sancette⁷².

Enfin, les romans grivois ou galants sont la dernière catégorie des romans populaires. Sans aller jusqu'à l'érotisme ou la pornographie, ces petits récits un peu osés sont le reflet de la mentalité plus libre des années 1920. Ils représentent les femmes légères et les hommes virils dans des situations qui suscitent le comique, des quiproquos, des malentendus ou des tromperies. Ils sont comme de « petites pièces de théâtre jouées à huis clos⁷³ ». Là où l'idéal des personnages est l'amour dans les romans sentimentaux, la

⁷⁰ BAJOMÉE D., *Simenon, Une légende du XX^e siècle*, éd. La Renaissance du Livre, dir. Isabelle Gérard, coll. « Les beaux livres du patrimoine », Waterloo, 2003, p. 23.

⁷¹ BAJOMÉE D., *Simenon, Une légende du XX^e siècle*, op. cit., p. 24.

⁷² *Ibid.* p. 25.

⁷³ *Ibid.* p. 26.

survie dans les romans d'aventures ou le retour à l'ordre dans les romans policiers, celui des personnages du roman grivois est la « quête de plaisirs faciles⁷⁴ ». Tout sentiment de honte est bien vite évacué et le conteur se satisfait d'y porter un regard amusé.

Les romans populaires sont donc très diversifiés et se répartissent en différents genres hétéroclites. Simenon s'accorde avec cette bigarrure en redoublant de créativité sans pour autant aller jusqu'à l'originalité. Il reprend les différentes idées reçues⁷⁵ qui régissent chaque genre et les pousse à l'outrance. Dans les années 1920, il n'est pas encore aimé par l'ambition littéraire qui sera la sienne par la suite.

2. LES ROMANS SENTIMENTAUX

Les romans sentimentaux font partie de cette catégorie du roman populaire et s'adressent spécialement au public féminin. Or, ce public n'a pas un accès à la lecture aussi aisé que son pendant masculin. En effet, si le taux d'alphabétisation varie d'une catégorie sociale à l'autre, il est difficile d'estimer sa variation en fonction du genre des lecteurs. Les femmes au début du XX^e siècle, restent un lectorat marginal, « astreintes à des tâches ménagères d'autant plus longues et plus pénibles que le confort de leurs logements est restreint⁷⁶ ». Elles ont donc longtemps été éclipsées des études sur l'alphabétisation et la lecture.

À fin d'étudier un corpus qui est destiné aux femmes, il est nécessaire de connaître plus amplement ce lectorat. En tant que roman populaire, le roman sentimental relève de la production de masse et atteint donc un large public mais il nous est permis de nous interroger sur l'impact réel de cette production sur ses destinataires réelles. C'est là tout l'intérêt de l'ouvrage d'Anne-Marie Thiesse : *Le Roman du quotidien*. Elle limite son étude aux deux premières décennies du XX^e siècle, ce qui correspond parfaitement à notre objet d'étude comme nous le verrons. Elle a interrogé plusieurs témoins afin de déterminer l'attitude qu'avait le lectorat de ces romans populaires destinés aux femmes. Pourtant, partant d'une simple compétence de lecture, les femmes prennent des habitudes de plus en plus quotidiennes à cette époque.

⁷⁴ *Ibid.* p. 27.

⁷⁵ AMOSSY R., HERSCHBERG PIERROT A., *Stéréotypes et clichés*, op. cit., p. 24.

⁷⁶ THIESSE A.-M., *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle époque*, éd Le Chemin vert, Paris, 1984, p. 16.

2.1. Les habitudes du lectorat féminin

Comme Anne-Marie Thiesse le remarque, le quotidien des femmes des classes populaires n'est nullement fait pour la lecture. En effet, le travail ménager ou à domicile pour un patron laisse peu de temps et d'énergie à consacrer à une telle activité. De plus, le coût du livre constitue un véritable frein à l'accès de ce public à la lecture. C'est donc la naissance de journaux peu coûteux qui encourage peu à peu la pratique régulière de la lecture chez les femmes, avec des rubriques différentes de celles de leurs maris. Cette habitude était jusqu'alors très peu encouragée car elle les distrait de leurs tâches ménagères. De plus, peu de journaux proposaient un contenu qui était estimé « approprié » pour les femmes du milieu populaire : la lecture du journal était l'apanage des hommes. L'apparition de rubriques qui leur sont spécifiquement destinées développe donc leur goût pour la lecture et les érige en lectorat dont il convient de tenir compte. C'est donc le roman-feuilleton qui capte le public féminin populaire de prime abord et non les livres publiés par les éditeurs. Les romans qui paraissent dans la presse utilisent la fiction afin de restituer des faits réels, qui ne sont pas sans faire écho à la réalité que connaissent les femmes. Leur brièveté en rend l'accès aisé et la lecture facile entre deux tâches. Le roman-feuilleton devient dès lors le sujet de conversation entre les femmes qui se fréquentent. Des habitudes se prennent et l'on commente la parution de la veille ou l'on en fait la lecture à voix haute. Un usage qui traduit l'engouement des femmes pour ces romans est celui qu'elles ont de découper les articles et de les relier afin de se constituer une bibliothèque personnelle. Cette mode est alors captée par les journaux qui publient le roman sous la forme d'un supplément détachable, ce qui attire le public par son coût modique.

Durant les années 1900, les collections populaires connaissent un succès grandissant. Le roman sentimental entame alors son chemin hors de la presse, profitant de l'essor de la pratique de lecture chez les femmes et de la naissance de ce nouveau lectorat comme terrain vierge à exploiter. Il se présente sous la forme de petits ouvrages fabriqués à moindre coût qui constituent la bibliothèque des classes inférieures. Les points de ventes se multiplient et le livre quitte la librairie, espace qui intimide les couches populaires. Malgré cette expansion, la lecture reste considérée comme un loisir condamné car elle empêche le travail, qui reste la valeur de prédilection des classes ouvrières. Il faut tout de même remarquer que les romans sentimentaux constituent la part la plus importante des

romans populaires et pourtant, malgré leur quantité impressionnante, toute reconnaissance leur est refusée, à l'image de leur public.

2.2. L'impact de la lecture sur les femmes – une véritable idéologie ?

Il n'est dès lors pas si étonnant que les lectrices ne se souviennent pas des ouvrages qu'il leur a été donné de parcourir sans un rappel du titre (lui-même bien souvent stéréotypé et réduit sémantiquement) ou de l'auteur. La pratique de la lecture reste vague et les histoires importent peu. L'impact du contenu de la lecture sur ces classes populaires reste superficiel puisque le contenu n'est que rarement retenu. Ce qui marque, c'est l'émotion ou l'éthique, c'est-à-dire le système de valeurs, que la lectrice reconnaît dans le roman, comme nous l'avons vu dans le chapitre sur les stéréotypes. Cela est sans doute dû au fait que « l'esthétique populaire est une esthétique de la répétition et de la conformité⁷⁷ [...] », selon Anne-Marie Thiesse.

Les romans-feuilletons sont des fictions basées sur des faits réels, adressées à un public féminin populaire et correspondent donc à l'idéologie que celui-ci partage. « Cette idéologie n'est pas sans préoccuper les classes bourgeoises et aristocratiques qui en craignent le caractère subversif, certains allant jusqu'à qualifier le roman populaire de "[...] véritable opium du peuple⁷⁸" ». Cette critique ne prend pas du tout en compte l'influence réelle, minime, que la lecture a sur son public, pour qui elle reste un instant de divertissement. Loin de se faire porteur d'une quelconque idéologie, le contenu stéréotypé et oubliable des romans sentimentaux ne vise que le succès commercial. La critique elle-même fait écho à cette ambition économique : elle reprend à son compte les clichés (pour rappel, stéréotypes situés au sein de la phrase, selon Ruth Amossy⁷⁹) à travers des termes tels que « passion », « émotion », « poignant », « touchant », « captivant »⁸⁰... À l'inverse, elle ne fait aucun cas de leur impact sur les mentalités.

⁷⁷ THIESSE A-M., *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle époque*, éd Le Chemin vert, Paris, 1984, p. 49.

⁷⁸ DUBOURG M., *Image de la bourgeoisie et idéologie bourgeoise*, dans *Europe*, numéro spécial : *Le roman-feuilleton*, Paris, juin 1974, p. 85, cité dans THIESSE A-M., *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle époque*, op. cit., p. 51.

⁷⁹ AMOSSY R., HERSCHBERG PIERROT A., *Stéréotypes et clichés*, op. cit., p. 12.

⁸⁰ THIESSE A-M., *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle époque*, op. cit., p. 97.

2.3. Les codes de publication des romans sentimentaux

Malgré son succès grandissant, le roman sentimental continue de faire peur : Anne-Marie Thiesse interprète cela comme le « désarroi face à l'importance sociale de la lecture féminine qui se présente de plus en plus comme loisir en passe de supplanter les distractions dominicales traditionnelles et notamment l'assistance aux divers offices religieux⁸¹ ». Or, il est tout à fait clair que les femmes représentent un atout pour l'Église et la religion. Des collections plus « décentes » sont donc mises en avant, telles que la *Bibliothèque Fémina* chez Juven, *Les Romans célèbres de drame et d'amour* ou encore *Les jolis romans* chez Tallandier par exemple, tandis que pour les hommes des séries telles que les *Collections militaires* ou la *Bibliothèque des grandes aventures* fleurissent chez le même éditeur.

Si les noms des collections sont indicatifs du lectorat visé, il en va de même pour les titres qui y sont publiés. Toute référence à l'amour attribue évidemment le livre au public féminin mais il existe des nuances plus subtiles également. Par exemple, il est courant pour un titre de faire référence à un roman populaire précédent, ce qui l'attribue à un public populaire lui aussi. La récurrence fait son retour dans le paratexte : le vocabulaire y est bien spécifique et fait référence aux émotions que provoque le récit. Le caractère hautement auto-référentiel des romans populaires en fait le milieu propice à la propagation de stéréotypes et de clichés. Cela explique que nous consacrons une partie de notre analyse au paratexte du corpus qui fait l'objet de notre étude.

Cette obsession de la répétition n'est nulle part tant représentée qu'au cœur des romans sentimentaux et c'est ce qui constituera la clef de voûte de notre analyse. Anne-Marie Thiesse relève un code qui régit le roman populaire : les personnages et les prédicats sont parfaitement redondants, comme nous pourrions les voir actualisés dans les romans simenoniens. L'experte relève qu'une jeune fille pure est « blonde, au regard fier, dévouée à ses parents, ne fait rien contre l'honneur, préfère subir une injuste accusation plutôt que dénoncer les fautes d'une autre [tandis que l'antagoniste a un] aspect inquiétant, un regard trouble, un rire faux, des pensées perverses⁸² »... Tous ces stéréotypes sont en réalités, selon Anne-Marie Thiesse, hérités du conte ou de la chanson

⁸¹ *Ibid.*, p. 126.

⁸² THIESSE A-M., *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle époque*, op. cit., p. 141.

populaire, du mélodrame et des lieux communs de l'époque, ce qui les rend reconnaissables pour le public. Cependant, il est difficile de retracer la genèse de chaque stéréotype car ces différentes origines se sont confondues au cours du temps.

2.4. La destinée des romans sentimentaux

Si ces éléments ont contribué un temps à l'essor de la littérature populaire et particulièrement du genre sentimental, ils sont également à l'origine de son déclin. La récurrence de certains thèmes ou de certaines tournures de phrase a fini par avoir raison de la presse populaire et des romans destinés au public féminin. Désormais, il y a une certaine méfiance à l'égard des magazines pour femmes, comme le souligne Anne-Marie Dardigna dans *La Presse « féminine »*. Il s'agit en réalité toujours du lieu de reproduction de modèles qui vont dans le sens des intérêts commerciaux et du profit industriel de ces journaux. Cette forme de presse exerce une pression sur les individus afin qu'ils correspondent au système économique et social en place. Le mécanisme est simple : reposer sur des stéréotypes qui rassurent le public féminin afin de consolider le système de valeurs sociétal et pérenniser l'ordre établi. Les stéréotypes réduisent la possibilité de repenser la réalité et la conditionnent : or, selon Barthes, « la fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel⁸³ ».

Cette élimination de l'esprit critique par la presse féminine en a fait une lecture peu recommandable et discutée. Elle est bien souvent reléguée à un statut inférieur qui est toujours d'actualité. En effet, elle constitue le milieu de prédilection pour la perpétuation des poncifs sur la féminité : « la mère ou la putain⁸⁴ », « la femme [...] “naturelle”⁸⁵ » ou encore « [l]a “fragilité” féminine⁸⁶ » sont autant de figures féminines qui ont la vie dure, selon Anne-Marie Dardigna. Nous verrons comment ils ont été utilisés, parmi d'autres, dans les romans sentimentaux de Simenon.

Les « drames d'amour pour midinettes⁸⁷ », comme peuvent encore en produire des éditions telles que Harlequin, fonctionnent de la même façon que leurs homonymes dans

⁸³ BARTHES R., *Mythologies*, op. cit., p. 251, cité par DARDIGNA A-M., *La Presse « féminine » Fonction idéologique*, éd. François Maspero, coll. « Petite collection Maspero », Paris, 1978, p. 11.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁸⁷ BAJOMÉE D., *Simenon, Une légende du XX^e siècle*, op. cit., p. 22.

la presse. La structure montrant un monde d'ordre et de paix soudainement perturbé, puis secouru par un « personnage héroïque masculin⁸⁸ » n'est pas sans rappeler ce que nous venons d'évoquer. Il convient de remarquer que tout y est démesuré, des passions aux personnages, héritage de leurs racines mélodramatiques. On ne peut manquer de remarquer la même « naïveté des dialogues, la grossièreté des coïncidences, la stéréotypie des situations et des péripéties, le conformisme du message moral toujours appuyé par une fin heureuse⁸⁹ [...] ». Danielle Bajomée souligne que cette fin heureuse dans un univers tout fait de noir et de blanc, voit toujours le couple d'amants purs triompher « de tout et de tous⁹⁰ ».

3. LES ROMANS SENTIMENTAUX DE SIMENON

Les romans sentimentaux de Simenon représentent une production abondante du début de la carrière de l'auteur, qui sera plus tard mondialement connu. En effet, c'est dans les années 1920 que le jeune Simenon publie, sous dix-sept pseudonymes différents, une série de « quelques cent quatre-vingt-dix romans [populaires]⁹¹ ». Le but du jeune Sim en produisant une telle quantité de romans – « une des sommes romanesques les plus imposantes et importantes du siècle⁹² » – est de gâcher du plâtre. Il apprend à composer un roman et à répondre aux exigences des registres qu'il emploie avec rapidité.

La demande est forte et la cadence de publication doit être pratiquement constante. Il n'est pas donc pas étonnant de constater que Simenon se plagie lui-même régulièrement dans ses intrigues, ses personnages comme dans ses titres. Il met de côté ses propres impératifs littéraires pour se mettre au service d'une littérature qui ne peut échapper aux attentes très cadrées de ses lecteurs. Ainsi, Pierre Assouline souligne la tendance du jeune Sim à la stéréotypie dans les caractères des personnages tels que « l'héroïne qui se sacrifie par amour, le jeune homme intrépide mais acculé au désespoir, l'aristocrate en son château, l'impitoyable financier, le maître chanteur par cynisme ou par nécessité⁹³... » En choisissant ce genre, Simenon apprend donc l'écriture par ce qu'il ne faut pas faire.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁹¹ LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon, Guide complet des romans populaires publiés sous pseudonymes*, éd. du C.L.P.C.F., coll. « Paralittératures », dir. J-M Graitson, Liège, 1991, p. 7.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ ASSOULINE P., *Simenon, Édition revue et augmentée*, éd. Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1996, p. 152.

Cependant, là où il renforce les « schèmes culturels⁹⁴ » de l'époque, il s'emploie également à les enrichir et « fabrique ses propres mythes⁹⁵ », prémices de l'intérêt de son œuvre.

3.1. Chronologie des débuts simenoniens

La période des romans sentimentaux constitue pour Simenon une rupture par rapport à son milieu petit bourgeois. Il renoue ainsi avec les origines populaires de son père, Désiré Simenon, tout en s'émancipant financièrement du carcan familial régi par sa mère, Henriette Brüll⁹⁶. Pour contextualiser cette production, reprenons la biographie de Simenon : entre 1919 et 1922, il entre dans le journalisme en rédigeant des rapports de faits divers et des rubriques d'humeur publiés dans *La Gazette de Liège*. Puis il s'oriente vers la production de petits contes érotiques et d'articles légers dans *Nanesse*, l'hebdomadaire satirique de son ami Deblauwe⁹⁷. Il publie également trois petits romans dont il reniera la production par la suite.

En 1922, il migre vers Paris pour publier dans des revues et des magazines tels que *Frou-frou*, *Sans-gêne* ou encore *Paris-Plaisir* ainsi que dans *Les Mille et Un Matins* grâce à Colette, qui lui donne des conseils sur sa prose. C'est cependant en publiant ses romans populaires notamment chez Fayard à Paris qu'il touche réellement du doigt la littérature entre 1924 et 1929. Sa production s'industrialise alors et il profite du succès des collections *Livre populaire* chez Arthème Fayard, *Livre national* chez Jules Tallandier et *Petit Livre* chez Ferenczi⁹⁸. Simenon parvient à se calquer sur les exigences de ces collections et à en comprendre rapidement les codes. Il répartit sa production entre Fayard, Rouff, Ferenczi, Tallandier et Prima, autour du roman sentimental, du roman leste, du roman policier et du roman d'aventures. Le genre des romans sentimentaux est le plus représenté dans cette production hétérogène. Il travaille beaucoup mais afin de maximiser ses profits, il n'hésite pas à utiliser les mêmes scénarios sous des titres seulement légèrement modifiés et sous des pseudonymes différents. Il est bien conscient

⁹⁴ AMOSSY R., HERSCHBERG PIERROT A., *Stéréotypes et clichés*, op. cit., p. 26.

⁹⁵ DUBOIS J., *Introduction*, dans Gothot-Mersch (Claudine), Dubois (Jacques), Klinkenberg (Jean-Marie), Racelle-Latin (Danielle), Delcourt (Christian), *Lire Simenon, Réalité/Fiction/Écriture*, éd. Fernand Nathan/Éditions Labor, coll. « Dossiers Media », Bruxelles, 1980.

⁹⁶ DENIS B., *Questions d'histoire de la littérature française du XIX^e au XXI^e siècle*, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 2022-2023.

⁹⁷ SIMENON G., *Les Trois crimes de mes amis*, éd. Gallimard, coll. « Folio policier », Paris, 1938, p. 78.

⁹⁸ BAJOMÉE D., *Simenon, Une légende du XX^e siècle*, op. cit., p. 19.

de ne rien mettre de lui dans ces romans mais il se fait la main : Danielle Bajomée note « combien Simenon sacrifie au divertissement, à la littérature-marchandise⁹⁹ ». Il se plie à ce que ses éditeurs attendent de lui, en reprenant à l'exagération les stéréotypes en vogue à l'époque dans les romans-feuilletons, tant dans ses personnages que ses rebondissements. C'est cependant sa capacité de réappropriation qui développe en lui une curiosité et une adaptabilité stylistique. Loin de se vouloir « écrivain maudit¹⁰⁰ », Simenon cultive le mythe tout en produisant en masse, comme il l'affirme dans la citation suivante :

J'appelle roman populaire une œuvre qui ne correspond pas à la personnalité de son auteur, à son besoin d'expression artistique, mais à une demande commerciale. Le roman populaire est une marchandise qui correspond à des types bien déterminés, des prix de vente différents, représentant assez bien la gamme des qualités qu'on trouve dans un grand magasin, depuis les soldes à l'intérieur jusqu'au demi-luxe, en passant par les séries bon marché, l'article soigné... Le romancier populaire est donc un industriel ou un artisan ? Le roman populaire est toujours la vulgarisation – la fabrication en série – un certain nombre d'années après, d'un genre littéraire. [...] Peut-être serait-il plus juste, au lieu de roman populaire d'écrire article de fabrication. Cela diviserait les œuvres littéraires, ou plutôt les livres en deux grandes classes : d'un côté les œuvres qui correspondent à un besoin d'expression artistique de leur auteur ; d'autre part tout ce qui correspond momentanément à la demande de tel ou tel public¹⁰¹.

Dans une carrière décrite par Danielle Bajomée comme faite de coups médiatiques et de souci obsessionnel de son image¹⁰², les romans populaires de Simenon ont souvent été éclipsés. Simenon lui-même en fait une production presque désavouée, au moment où il entreprend la conquête de la reconnaissance littéraire et artistique. Son désir presque stéréotypé de vouloir se stariser a été analysé par Danielle Bajomée comme l'image d'une tragédie grecque : pour plaire à sa mère et échapper à son milieu, il « [...] désobéit aux lois de l'Institution littéraire, apporta aux hommes de nouvelles façons de penser¹⁰³ ». Il se rend maître tout-puissant de son image, comme nous le verrons dans l'étude de l'épître auctorial des romans sentimentaux, contrôlant chaque déclaration entre

⁹⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰¹ THOORENS L., *Qui êtes-vous Georges Simenon ?*, Verviers, éd. Marabout, coll. « Marabout-Flash », 1959, pp. 126-128., cité par BAJOMÉE D., *Simenon, Une légende du XX^e siècle*, op. cit., p. 21.

¹⁰² BAJOMÉE D., *Simenon, Une légende du XX^e siècle*, op. cit., p. 7.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 8.

dévoilement et mystère. Simenon voit dans les médias une occasion en or de se montrer et d'entreprendre son ascension vers la gloire.

3.2. *État de l'art des études sur les romans populaires de Simenon*

Outre les remarques sociologiques et historiques de Danielle Bajomée, les études consacrées aux romans populaires de Simenon sont peu nombreuses. Ce n'est bien souvent que dans une perspective génétique que ces romans ont été étudiés : certains cherchent à y voir la trace du Simenon accompli avant la lettre et de déceler les traits de génie que cette partie de l'œuvre recèlerait. D'autres études, plus intéressantes sans doute en ont retracé la généalogie chronologique, comme Michel Lemoine dans *Lumières sur le Simenon de l'aube*, qui se base lui-même sur le travail de Claude Menguy, *De Georges Sim à Simenon*. Michel Lemoine accompagne d'ailleurs ses analyses des couvertures des romans produits et les relie à des éléments de la vie de l'auteur¹⁰⁴ en affirmant qu'« une lecture plus élargie de ces fictions écrites sans prétention permettra de se rendre compte de la progression cahotante de Simenon vers un certain réalisme dû aux petits détails vrais qui auront toujours la faveur de l'auteur et à la peinture multisensorielle génératrice de ce que l'on a appelé l'atmosphère Simenon¹⁰⁵ ». L'auteur ne résiste donc pas à la tentation de sacrer d'avance le Simenon des premières heures.

Sans entrer dans une analyse génétique des romans sentimentaux, qui n'est pas l'objet de notre étude, on peut cependant remarquer que le système de production que Simenon suivra tout au long de sa carrière est très tôt mis en place : un héros-récurrent, un genre particulier mis en valeur dans une série ou une collection¹⁰⁶. Cette mise en système, développée par Jacques Dubois dans l'ouvrage *Lire Simenon* au sujet des Maigret, nous permet, en la transposant à notre corpus, de constituer notre objet d'étude en une fresque homogène et non pas en une série d'ouvrages hétéroclites. Le genre dans notre cas est celui des romans à l'eau de rose et la mise en collection est visible dans les catalogues des éditeurs.

¹⁰⁴ LEMOINE M., *Lumières sur le Simenon de l'aube, 1920 – 1931*, éd. Les Éditions du Céfal, Liège, 2012.

¹⁰⁵ LEMOINE M., *Quand Georges Sim préparait Simenon*, dans *La Revue Nouvelle*, t. 94, n° 10, Bruxelles, octobre 1991, p. 54., cité par ASSOULINE, Simenon, *op. cit.*, p. 155.

¹⁰⁶ DUBOIS J., *Statut littéraire et position de classe*, dans Gothot-Mersch (Claudine), Dubois (Jacques), Klinkenberg (Jean-Marie), Racelle-Latin (Danielle), Delcourt (Christian), *Lire Simenon, Réalité/Fiction/Écriture*, Bruxelles, éd. Fernand Nathan/Éditions Labor, coll. « Dossiers Media », 1980, p. 34.

Jacques Dubois reconnaît également que la redondance même des stéréotypes dans l'œuvre reconnue de Simenon donne de l'intérêt à cette fresque et l'érige en objet d'étude¹⁰⁷. Simenon affirmera d'ailleurs : « Toute ma vie, ma vie littéraire, si je puis dire, j'ai utilisé certains problèmes pour mes romans, et tous les dix ans environs, j'ai repris ces mêmes problèmes sous un angle différent¹⁰⁸. » En reprenant cette idée à l'échelle des romans sentimentaux, nous pouvons nous permettre de produire une analyse plus généralisée de notre corpus, non pas en examinant chaque roman pour lui-même mais en les comparant afin de dégager les stéréotypes qui les lient. C'est pourquoi il nous semble incongru de vouloir à tout prix replacer les romans sentimentaux dans la continuité de l'œuvre simenonienne comme cela a pu être fait jusqu'ici. Nous proposons une approche qui en fait un objet d'étude à part entière : étudier les romans sentimentaux pour eux-mêmes. C'est pourquoi, nous adoptons une analyse des stéréotypes narratifs dans ces romans en vase clos.

4. LE CORPUS DE CETTE ÉTUDE

Nous avons pris pour parti de nous limiter à dix des romans sentimentaux dans le cadre de cette étude. En effet, dans la perspective de relever les différents stéréotypes littéraires qui peuplent cette abondante production, il nous a paru suffisamment riche de puiser dans ces dix titres. Nous avons sélectionné *Les Yeux qui ordonnent* (1926), *Que ma mère l'ignore !* (1926), *Un tout petit cœur* (1927), *L'Envers d'une passion* (1927), *L'Étreinte tragique* (1928), *Trois cœurs dans la tempête* (1928), *La Victime* (1929), *Voleuse d'amour* (1929), *Trop beau pour elle !* (1929), *Rien que pour toi* (1929). Ces romans traversent la période de la production populaire de Georges Simenon et permettent donc de réaliser un tour d'horizon complet de celle-ci.

Bien que présentés ici de façon chronologique, les romans ne seront pas étudiés sous cet angle. Nous nous limitons à un certain nombre de romans sans regard pour leur place dans la totalité de la production des romans populaires de notre auteur. De ce fait, nous le considérerons plutôt comme un grand ensemble duquel dégager de grandes lignes conductrices au niveau narratif. Autrement dit, nous étudierons les règles qui régissent

¹⁰⁷ DUBOIS J., *Introduction, op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁸ SIMENON G., *Une interview sur l'art du roman*, in *Le Roman de l'homme*, éd. de l'Aire, Vevey, 1980, p. 11., cité par BOUTRY M-P., *Les 300 vies de Simenon*, préface de François Sureau, éd de l'Arsenal, coll. « Boswell & Cie », Paris, 1994, p. 14.

cette production et les codes qu'elle suit, c'est-à-dire les stéréotypes littéraires qu'elle mobilise pour correspondre au genre populaire. Nous nous proposons donc d'en faire le relevé afin d'examiner le fonctionnement interne d'une telle production.

Le corpus des romans sentimentaux de Simenon doit s'affranchir des opinions qui en ont fait une production médiocre en se limitant à l'étude de son style. Il pourra ainsi trouver une certaine légitimité dans l'étude du réseau d'influence qu'elle a pu entretenir avec son lectorat. Nous étudierons donc également l'impact de la production des romans populaires sur leurs destinataires. Le public de Simenon est, et a toujours été, profondément hétéroclite quant à « son âge, sa profession, son appartenance sociale, ses opinions politiques¹⁰⁹ [...] ». La réception de la production romanesque de Simenon entre les années 1924 et 1931 constitue donc un versant très évocateur de notre étude. Pour s'en approcher, il convient d'examiner la première accroche entre le public et les romans à travers le paratexte.

5. L'INFLUENCE DU PARATEXTE SUR LES ROMANS SENTIMENTAUX DE SIMENON

Le paratexte constitue la porte d'entrée vers les romans, il définit les premières impressions qu'ils produisent et il détermine une série d'attentes chez le destinataire. Il influence donc la réception des récits sur lesquels porte notre analyse. Selon Gérard Genette, qui développe cet appareil critique dans son ouvrage *Seuils*, « L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte [qui s'accompagne] d'un certain nombre de productions [...] qui l'entourent ou le prolongent, précisément pour le présenter [...] le rendre présent au monde¹¹⁰ ». Ce sont ces productions qui constituent le paratexte de l'œuvre. Celui-ci se décline en « péri-texte » et « épi-texte ». Le péri-texte est tout ce qui entoure le livre et que le destinataire reçoit avec l'achat de l'objet, tandis que l'épi-texte est formé de l'ensemble des discours produits autour du livre.

Si l'épi-texte qu'il nous reste se limite à quelques appareils éditoriaux qui se trouvent au sein des romans eux-mêmes ainsi que des discours postérieurs sur l'ensemble de la production, le péri-texte en revanche demeure relativement accessible. Même si la matérialité des ouvrages eux-mêmes n'a pas été conservée avec le plus grand soin, beaucoup de ce qui entoure l'objet-livre nous est parvenu. Nous nous intéresserons

¹⁰⁹ BOUTRY M-P., *Les 300 vies de Simenon*, op. cit., p. 13.

¹¹⁰ GENETTE G., *Seuils*, éd. Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1987, p. 7.

spécifiquement au cas du nom de l'auteur car il soulève de nombreuses questions et contextualise les romans sentimentaux dans l'œuvre de Simenon, son parcours éditorial et sa propre vie. Les titres résultent généralement d'une négociation entre éditeurs et auteur mais nous verrons en quoi notre cas échappe à la règle. En ce qui concerne l'édition, il s'agira de discuter de la catégorie même du roman sentimental et de l'impact que cette appellation peut avoir sur la production ainsi que la dynamique des collections, qui sont régies par autant de codes que le contenu des ouvrages pour en assurer le succès. Ce sera l'occasion de développer le fonctionnement de maisons d'éditions telles que Ferenczi et Tallandier. Enfin, nous pourrions nous intéresser aux illustrations qui accompagnent les romans, que ce soit en couverture ou au sein du récit.

5.1. *Péritexte auctorial*

Comme nous l'avons signalé précédemment, nous nous concentrerons en majorité sur le péritexte des romans sentimentaux. Le péritexte auctorial est constitué de tout ce dont le lecteur profite lorsqu'il achète l'objet-livre et qui est imputable à l'auteur lui-même. Dans cette partie, nous examinerons donc le cas des nombreux pseudonymes de Georges Simenon dans sa production de romans sentimentaux. Nous aborderons également le choix des titres ainsi que le nom des chapitres.

5.1.1. Le nom de l'auteur

Charles Menguy a fait un relevé des différents romans populaires publiés par Georges Simenon¹¹¹. On parle généralement de 190 romans publiés sous dix-sept pseudonymes¹¹² (Christian Brulls, Jean du Perry, Georges Sim, Jacques Dersonne, Luc Dorsan, Georges-Martin Georges, Gom Gut, Gaston Vialis, et plus rarement Germain d'Antibes, Bobettes, J-K Charles, Georges d'Isly, Jim, Plick et Plock, Poum et Zette, Jean Sandor et G. Violis¹¹³). Cependant, ces divers pseudonymes ont rendu le dénombrement des romans sentimentaux tout à fait ardu. En raison de ce pseudonymat qui par sa multiplicité relève quasiment de l'anonymat dans la terminologie de Gérard Genette¹¹⁴, il est difficile de les

¹¹¹ MENGUY C., *Bibliographie des éditions originales de Georges Simenon, y compris les œuvres publiées sous des pseudonymes*, dans *Le Livre et l'estampe*, n°49-50, Bruxelles, 1967, pp. 4-37, cité par LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon*, op. cit., p. 8.

¹¹² LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon*, op. cit., p. 7.

¹¹³ ASSOULINE P., *Simenon*, op. cit., p. 151.

¹¹⁴ GENETTE G., *Seuils*, op. cit., p. 47.

imputer au même auteur. Ceci ne prend même pas encore en compte le fait que sous différents noms, Simenon s'auto-plagie dans certains romans, selon Michel Lemoine¹¹⁵. Cette confusion générale dépeint une image des romans aussi foisonnante que suspecte à certains égards. Afin de mettre de la clarté dans cette analyse, nous commencerons par faire le relevé des différents pseudonymes utilisés au sein du corpus sur lequel porte notre analyse.

Sur dix ouvrages prélevés dans le corpus immense des romans sentimentaux, nous avons déjà affaire à quatre pseudonymes : Jean du Perry, G. Violis, Georges Martin Georges et G. Vialio. Cette grande diversité s'explique par plusieurs volontés de l'auteur. D'une part, Georges Simenon savait que les œuvres qu'il produisait à cette époque étaient destinées à gâcher du plâtre¹¹⁶ et donc à ne pas être reconnues. Comme nous le verrons dans l'étude de l'épître, l'auteur, sans véritablement renier cette partie de sa carrière, ne la revendique pas avec fierté. Le manque de qualité littéraire qu'il connaissait à son œuvre explique donc en partie le nombre des pseudonymes. D'autre part, il n'était pas rare que Simenon utilise sous des pseudonymes différents et des titres légèrement modifiés le même roman pour le vendre à différents éditeurs et ainsi en maximiser le profit. L'esprit commercial de Georges Simenon, présent dès les premières années, constitue donc la seconde explication des nombreux pseudonymes qu'il a utilisés. Remarquons que certains pseudonymes renvoient plus directement que d'autres à la véritable identité de l'auteur. L'utilisation du prénom Georges ou de la lettre G. est prédominante dans le choix des noms d'emprunts. Georges Sim et Christian Brulls sont également des clins d'œil que Simenon fait à sa biographie, raccourcissant son nom ou empruntant le prénom de son frère accompagné du nom de jeune fille de sa mère¹¹⁷.

Un cas particulier mérite d'être étudié : celui de *L'Envers d'une Passion*. Publié en 1927 chez Rouff, son attribution est restée longtemps incertaine. Un contrat avait été signé la même année par un certain Georges Sim pour un roman du même titre mais l'existence de l'ouvrage en lui-même fait débat¹¹⁸. En réalité, le roman ne paraît qu'en 1932 dans la collection *Le Roman complet illustré* chez Rouff et sous le pseudonyme de Jean du

¹¹⁵ LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon*, op. cit., p. 8.

¹¹⁶ DENIS B., *Questions d'histoire de la littérature française du XIX^e au XXI^e siècle*, op. cit.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon*, op. cit., p. 109.

Perry¹¹⁹. On peut donc voir actualisée ici la difficulté que pose l'attribution d'un roman populaire à Simenon.

5.1.2. Les titres

Rien n'est laissé au hasard dans une production qui se destine à un public de masse. Pour assurer le succès commercial d'une parution, il faut choisir le titre avec soin. En effet, Gérard Genette établit que le titre est un des éléments les plus extérieurs et incontournables de l'ouvrage, en ce qu'il figure de manière « pratiquement [...] obligatoire¹²⁰ » sur la couverture depuis le XIX^e siècle. Il est donc l'un des premiers éléments qui attirent son lecteur. À l'inverse du nom de l'auteur, on ne peut imaginer ni anonymat ni pseudonymat pour un titre, part essentielle et immanquable d'une œuvre et dont il convient d'examiner les enjeux.

Les titres des romans sentimentaux doivent accrocher leurs lecteurs afin que ceux-ci désirent se procurer l'ouvrage mais ne doivent pas être à ce point spécifiques qu'ils ne puissent être interchangeables. La force de la production de masse est d'être attirante dans sa multiplicité et suffisamment oubliable pour éviter toute lassitude. Ceci s'applique notamment aux termes utilisés. Les romans sentimentaux doivent évoquer une histoire d'amour et une aventure qui la trouble : c'est ce à quoi répondent des titres tels que *Trois cœurs dans la tempête*, *Un tout petit cœur*, *L'Étreinte tragique*, *Voleuse d'amour*, ou encore *L'Envers d'une passion*. Le champ lexical de ces titres se décline souvent sur des termes clichés de l'amour et annonce le contenu sentimental pour capter l'attention de la potentielle lectrice.

L'auteur peut également faire écho aux désirs de ses lectrices. Par exemple, le titre *Rien que pour toi* véhicule l'idée de l'amour porté au summum pour une seule personne élue, à laquelle la lectrice s'identifie à travers le « toi ». Enfin, le mystère n'est pas sans attirer l'œil du public et c'est pourquoi il existe également des titres tels que *Les Yeux qui ordonnent*, qui suscite une impression de magie, ou *Que ma mère l'ignore !*, qui joue sur la notion d'interdit. Remarquons également que *Voleuse d'amour* avait pour titre initial *Voleuse d'âmes*¹²¹, ce qui a dû être jugé trop peu évocateur de romance pour avoir du

¹¹⁹ LEMOINE M., *Lumières sur le Simenon de l'aube*, op. cit., p. 14.

¹²⁰ GENETTE G., *Seuils*, op. cit., p. 28.

¹²¹ LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon*, op. cit., p. 286.

succès. Un autre élément attrayant est la ponctuation de certains titres par un point d'exclamation, emphase s'il en est, qui traduit un contenu passionné.

Cependant, derrière cette production qui semble assez réfléchie au niveau commercial, il existe des incohérences. Deux titres sont singulièrement difficiles à faire correspondre au récit : *Trop beau pour elle !* et *Un tout petit cœur*. Dans le premier, la beauté n'est à aucun moment invoquée comme obstacle de l'amour des héros, comme cela semble annoncé dans le titre par le « trop ». Celui-ci indique une supériorité d'un personnage masculin sur un personnage féminin qui résiderait dans l'apparence. Cela ne se retrouve aucunement dans le récit, le couple étant séparé par la différence de classe sociale. De plus, ce conflit n'est pas le centre du récit puisque l'histoire se déroule un an après cette séparation et est résolu par une simple explication.

Dans *Un tout petit cœur*, il est difficile d'attribuer cette petitesse à un quelconque personnage. Il est possible d'interpréter ce titre de deux façons : soit le petit cœur est celui de l'antagoniste, soit il s'agit d'un diminutif affectueux qui désignerait l'un ou l'autre des amoureux. Nous penchons plutôt pour la deuxième solution qui est plus à même d'attirer un public qui s'attend à être ému. Quoi qu'il en soit, cette appellation n'est jamais reprise dans le récit et il est donc impossible de trancher entre ces deux interprétations.

On peut donc constater que le choix du titre relève parfois plus du commercial que d'une véritable correspondance avec le contenu. Il est possible que ces titres aient été choisis pour leur relation avec des thèmes sentimentaux, *Trop beau pour elle !* évoquant un couple aux amours contrariées et *Un tout petit cœur* rappelant une image de tendresse. Puisqu'il devait répondre à une forte demande, il n'est pas étonnant que Simenon ait choisi ses titres parfois à la va-vite, tombant dans le piège des incohérences, pour autant qu'ils correspondent aux codes du genre sentimental.

5.2. Épitexte auctorial

Dans l'épitexte auctorial, on retrouve les formes de réflexions que porte l'auteur sur son œuvre. L'épitexte peut être privé, et prendre la forme d'un journal intime, ou public, sous le couvert d'une interview ou de déclarations officielles. Simenon, par souci de son image, ne s'est prononcé sur sa production populaire qu'avec un certain détachement.

Nous avons choisi de prendre pour exemple l'interview réalisée dans le cadre de l'émission *Apostrophe* de Bernard Pivot le 27 novembre 1981 (Annexe 1). Lorsque le journaliste s'extasie de la quantité de pages écrites par l'auteur, Simenon s'exclame « Le roman populaire, c'est facile, ça¹²² ! ». Pour le citer : « [...] je voulais connaître la technique du roman et surtout savoir ce qu'il ne fallait pas faire. [...] c'est le meilleur moyen de ne plus mettre de sentimentalisme [...], de l'eau de rose, etc.¹²³ »

Ainsi, les romans populaires de Simenon n'étaient dès le départ pas destinés à une rayonnante postérité. Cette production, qui lui assurait des revenus confortables tout en lui permettant d'apprendre son métier, était essentiellement commerciale. Pour l'auteur, « ce sont la construction, la charpente, l'échafaudage qui importent, fût-ce au détriment du reste : l'écriture et le thème¹²⁴ » Organisé et commercial, c'est Simenon lui-même qui assure le succès de ses œuvres, dont il n'a pourtant pas grande estime : il n'hésite pas à utiliser les mêmes intrigues, « les mêmes ressorts, les mêmes personnages sinon la même histoire¹²⁵ ». En coïncidence avec l'« esthétique du cliché¹²⁶ [...] » propre au genre populaire, il ne fait pas encore montre du véritable talent narratif qu'on lui reconnaitra plus tard. Cependant, Simenon désigne cette époque avec une certaine affection, notamment au cours d'une conférence à l'Institut français de New York le 20 novembre 1945¹²⁷ (Annexe 2).

De la sorte, Simenon ne reniera jamais ses romans sentimentaux qui pourtant « ne paient pas de mine et, souvent, tiennent plus de la brochure que du livre¹²⁸ ». Bien qu'il prenne d'illustres modèles tels que Balzac ou un certain Alexandre Dumas, il ne manque pas de lucidité pour qualifier sa production d'une « absolue banalité¹²⁹ », traversée des « poncifs du genre à l'époque, [...] qu'[il] ne pouvait sans doute pas éviter¹³⁰ ».

¹²² PIVOT B., *Apostrophes*, Georges Simenon, Lausanne, 1981, dans Images d'archive INA [en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=GMQdPhPn7U8&t=12s> (min. : 56:44 – 57:31), consulté le 26.04.23.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ ASSOULINE P., *Simenon*, op. cit., p. 152.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 151.

¹²⁶ LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon*, op. cit., p. 7.

¹²⁷ BAJOMÉE D., *Simenon, Une légende du XX^e siècle*, op. cit., p. 15, citant un extrait d'une conférence prononcée à l'Institut français de New-York, 1945, cité par MENGUY C., *Le pari de Georges Simenon*, dans « Le Magazine littéraire », n° 107, 1975, p. 28.

¹²⁸ ASSOULINE P., *Simenon*, op. cit., p. 155.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon*, op. cit., p. 14.

Pour conclure sur l'image construite par Simenon autour de ses romans populaires, reprenons la terminologie de Jacques Dubois pour analyser la posture de l'auteur¹³¹ : la position de classe, la position institutionnelle et le statut du texte. Appliquée aux romans populaires, cette théorie montre la nécessité non pas littéraire mais commerciale qui habitait l'esprit de Simenon au début de sa carrière : il utilisait cette production (sa position institutionnelle), pour à la fois s'émanciper de son milieu (de sa classe), et pour correspondre à d'autres schèmes sociaux et esthétiques (le statut du texte) sur lesquels il portera un regard critique.

5.3. *Le péritexte éditorial*

Le péritexte éditorial relève des choix posés par l'éditeur en ce qui concerne la réception de l'objet-livre. En cela on comprend la collection, la couverture, les illustrations ainsi que le processus de publication. Commençons par examiner la relation qu'entretenait l'auteur avec les maisons d'édition.

Si Simenon a eu l'intuition de se plonger dans les romans sentimentaux, c'est qu'à la lecture des romans populaires publiés chez Ferenczi, il y voit un moyen de se faire rapidement beaucoup d'argent. C'est alors qu'il se met au travail et rédige jusqu'à « quatre-vingt pages dactylographiées par jour¹³² ». À cette époque germent à la fois la « division sexuelle de la lecture¹³³ » et l'uniformisation de la production. On peut le remarquer dans les clauses des contrats qui se signent à l'époque : « L'auteur s'engage à laisser changer les titres, et autorise l'éditeur à couper et remanier les romans à son gré¹³⁴ ».

À la fin de l'été 1924, sous le pseudonyme de Jean du Perry, Simenon donne ses deux premiers romans d'amour à Ferenczi¹³⁵. Les ambitions commerciales de Simenon mettent cependant ses éditeurs à rude épreuve. La relation que Simenon entretient avec Ferenczi est donc d'une relative fidélité. Trop peu littéraire pour accéder aux collections plus prestigieuses de Ferenczi, il doit se contenter du bas de gamme populaire. De plus,

¹³¹ DUBOIS J., *Statut littéraire et position de classe*, op. cit.

¹³² GEORGIN R., *Essai 10, Simenon*, éd. L'Âge d'Homme, coll. « Cistre », Lausanne, 1980, p. 22, cité par BAJOMÉE D., *Simenon, Une légende du XX^e siècle*, op. cit., p. 20.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Dossier Léon Malicet*, dans Archives de la Société des Gens de lettres, 1900-1926, cité par THIESSE A-M., *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle époque*, op. cit., p. 128.

¹³⁵ ASSOULINE P., *Simenon*, op. cit., pp. 157-158.

l'éditeur n'est pas assez rapide pour suivre le rythme effréné de l'auteur, tant et si bien que souvent la signature du contrat se fait au même moment que la rédaction et même l'impression du roman¹³⁶. La cadence devient tellement élevée que l'éditeur doit renoncer à l'exclusivité avec Simenon : celui-ci se fera également publier chez Rouff, Prima, Fayard et Tallandier.

5.3.1. La catégorie de roman sentimental

En premier lieu, il convient d'interroger la catégorie qu'utilisent chacun de ces éditeurs pour véhiculer leurs parutions. Nous avons vu qu'il existe différents types de romans populaires : le roman sentimental, adressé au public féminin, ainsi que le roman léger et le roman d'aventures, réservés quant à eux au public masculin.

Cependant, nous avons remarqué au fil de notre corpus qu'au sein-même de la catégorie des romans sentimentaux, il existe une série de sous-catégories qui la nuancent. Nous avons vu que la seule étiquette de « roman sentimental » suffisait à réserver l'ouvrage à une partie restreinte du lectorat, qui serait composé de femmes de milieu populaire. Les sous-catégories de ce même genre apportent des précisions quant aux attentes que ce public peut concevoir. Trois appellations ressortent de ces sous-titres : « roman dramatique », « roman d'amour », « roman sentimental ». Nous proposons de comparer ces sous-titres avec les éléments internes aux romans qui la composent afin d'en déterminer la part d'influence.

L'imaginaire populaire rattache l'appellation « dramatique » à la vivacité des émotions, le caractère pathétique mais aussi la gravité des événements auxquels ce terme se rapporte. Or, sous cette appellation, on retrouve *Trois cœurs dans la tempête*, *Les Yeux qui ordonnent* et *L'Étreinte tragique*. Procédons à une rapide esquisse de la trame de chacun d'eux : *Trois cœurs dans la tempête* raconte les aventures de Jane aux prises avec un terrible comte qui l'emmène en pleine mer pour faire d'elle sa maîtresse. Dans *Les Yeux qui ordonnent*, un jeune étudiant mène une enquête pour délivrer la femme qu'il aime de l'emprise hypnotique d'un mage noir. Enfin, *L'Étreinte tragique* relate le destin de Nine, mariée à un vieux comte sévère. Elle retrouve son amour de jeunesse et les deux amants doivent surmonter les obstacles pour vivre librement. Dans ces différents romans,

¹³⁶ *Ibid.*, p. 159.

les jeunes filles sont sous l'emprise d'un homme qui a l'ascendant sur elles et leur vie est en danger : le yacht coule, le sortilège étouffe, le comte tire sur sa femme. Les émotions que la lectrice peut ressentir devant ces histoires sont de l'ordre de la peur et les héroïnes sortent marquées psychologiquement de leur aventure. Les arguments de vente qui entourent ces romans reposent sur la promesse de sensations fortes et impressionnantes.

La catégorie de « roman d'amour » évoque évidemment le sentimentalisme dans l'esprit du lectorat : on s'attend à être mu par de grandes manifestations de sentiments et à l'exploitation de la corde sensible du public. Examinons la correspondance de cet horizon d'attentes avec les romans qui s'y rattachent.

Trop beau pour elle ! raconte la vie de Line, une danseuse de cabaret au cœur brisé qui veut prendre un riche amant pour se venger de son premier amour. Elle apprend ensuite que ce dernier ne l'avait pas trahie et les deux jeunes gens se retrouvent et se marient. *Un tout petit cœur* voit la réunion de deux amants contrariée par l'arrivée d'un intendant aux sombres desseins. Dans *Rien que pour toi*, Germaine est éconduite par son amant à cause de son allure trop provinciale. Ce n'est qu'une fois transformée en jeune fille du monde grâce aux bons soins d'un bienfaiteur que l'héroïne retrouve son premier amour. *La Victime* se penche sur les misères d'Annie, une jeune infirme accusée du meurtre de sa sœur. Innocentée par un policier à l'instinct acéré, elle est libérée de l'envoûtement de son beau-frère qui était le véritable coupable. Enfin, dans *Que ma mère l'ignore !*, Martine et sa mère se voient accusées du vol d'un collier. Les gentilhommes qui confondent le véritable coupable forment ensuite avec elles une famille heureuse.

De prime abord, il semble assez étrange que ces romans se trouvent regroupés sous la même catégorie. Si *Trop beau pour elle !* et *Rien que pour toi* sont de simples histoires de malentendu entre deux jeunes gens qui se retrouvent, *La Victime* et *Que ma mère l'ignore !* s'apparentent plutôt à des romans d'enquête. L'intrigue tourne bien plus autour du crime que de l'amour.

La catégorie de « roman d'amour » semble donc assez souple et peut accueillir des romans plus sordides tels que *La Victime* et *Que ma mère l'ignore !*, comme des histoires plus légères. L'amour triomphant n'est pas un critère car il s'agit de l'essence même des romans sentimentaux de façon plus générale. Chacun des romans du corpus réunit le couple des protagonistes dans l'amour et la félicité. Sans doute faut-il forcer le trait

amoureux par la catégorie pour les récits qui sans cela n'attireraient pas le public de la même façon.

La dernière catégorie est celle de « roman sentimental », qui partage son appellation avec le genre. Pour la différencier de la catégorie de « roman d'amour », on peut remarquer que les attentes provoquées par cette dénomination relèvent d'un domaine plus large : au-delà de la seule relation entre les deux protagonistes, la lectrice peut s'attendre à l'exploration des émotions des personnages. Autrement dit, on s'attend moins à une histoire d'amour contrariée par des obstacles mais plutôt à rencontrer la manière dont les personnages vivent les événements.

Voleuse d'amour est l'unique occurrence dans notre corpus d'un roman rattaché à cette catégorie. Le roman relate la vie d'un jeune couple troublée par l'arrivée d'une mannequin séduisante et inquiétante. Le mari tombe immédiatement sous son charme et Martine, son épouse, doit tout mettre en œuvre pour le libérer de l'envoûtement. Les émotions des personnages les déchirent : le récit est centré sur la vie intérieure de Martine, ses troubles lorsqu'elle constate l'infatuation de son mari, la compassion qu'elle ressent pour lui et la colère mêlée d'inquiétude qu'elle ressent à l'encontre de la mannequin. Il s'agit du seul roman de notre corpus qui se focalise autant sur l'intériorité de son héroïne, ce qui peut constituer un argument de vente auprès du lectorat féminin, souvent considéré à l'époque comme plus proche de ses ressentis et ses émotions.

5.3.2. Les collections

Le classement de la production en différentes collections relève de la compétence des maisons d'édition de manière générale. C'est la naissance des collections de romans sentimentaux chez les éditeurs qui incite Simenon à proposer ses services aux différentes maisons et à les faire prospérer.

Les titres de ces collections relèvent de deux thématiques : soit, ils correspondent au genre du roman publié ; soit, ils mettent en avant son caractère complet. En effet, pour tirer leur épingle du jeu, les éditeurs de romans sentimentaux doivent se démarquer de la publication en feuilleton, caractéristique de la presse. Par exemple, *L'Envers d'une passion* est publié chez Rouff dans la collection *Le Roman complet illustré*. *Un tout petit cœur* est quant à lui publié chez Tallandier, sous la série *Le Livre national*, dans la

collection *Livre de Poche*. Or ces appellations ne sont pas sans suggérer la promesse d'un récit complet qu'on peut emporter partout avec soi à moindre coût, concurrence terrible de la presse. Les titres sont souvent agrémentés de la mention « Hebdomadaire », gage de fréquence pour le public.

Ferenczi ne s'arrête pas là : il publie *Que ma mère l'ignore !* dans la collection *Le Livre épatant...* L'adjectif « épatant » est sans doute le plus aguicheur dans les différents titres de collections que nous avons examinés jusqu'ici. Simenon ne manque pas d'être attiré par les nombreuses collections de Ferenczi. Bien qu'il ne puisse pas se faire publier dans les collections de prestige, les collections « bas de gamme¹³⁷ » se diversifient tellement que la production prolifique de Simenon y trouve son compte.

5.3.3. La couverture et les illustrations

Les couvertures des romans populaires publiés en masse ont pour but d'attirer les lecteurs dont l'attrait pour la lecture nécessite une image accrocheuse. Il faut donc qu'elles soient évocatrices et attirent l'œil. Michel Lemoine, dans *Lumières sur le Simenon de l'aube, 1920 – 1931*, remarque que ces couvertures (reproduites en annexe) sont « naïves [...] expressives ou suggestives¹³⁸ [...] » et sont généralement l'œuvre d'artistes peu connus. Il souligne également que « [ces] illustrations ne sont jamais le fruit du hasard, mais correspondent au contraire toujours à un passage de l'œuvre [...] souvent même assez long¹³⁹ [...] ».

Puisque les romans originaux de Simenon sont « réputés introuvables¹⁴⁰ », nous nous baserons sur les quelques rééditions auxquelles nous avons eu accès. Remarquons que dans les sources mises à notre disposition, *L'Envers d'une passion*, publié en 1932, est le seul dont les illustrations traversent également le récit sans se limiter à la couverture. Celle-ci est très dynamique et a le mérite d'attirer l'œil. Il s'agit de la scène pivot du récit, où le héros est arrêté pour le meurtre du mari de son amante. Cela se révélera être en réalité un piège tendu au jeune homme et la vérité éclatera au grand jour, permettant aux amants de se retrouver.

¹³⁷ ASSOULINE P., *Simenon, op. cit.*, p. 159.

¹³⁸ LEMOINE M., *Lumières sur le Simenon de l'aube, op. cit.*, p. 5.

¹³⁹ *Ibidem.*

¹⁴⁰ *Ibidem.*

Les autres illustrations de ce roman sont simplistes et évacuent toute ambiguïté du récit. Les troubles qui habitent les personnages principaux ne sont pas représentés, ce qui donne une impression de félicité générale qui habitent les deux amants, qui sourient dans des moments tristes ou affichent une moue dédaigneuse là où, dans le récit, ils sont en proie à des accès de violence. Cela permet au public de ne pas douter de leur amour et de la fin heureuse qui les attend. Stéréotypées au même titre que le récit, les illustrations jouent donc un rôle de renforcement positif à l'égard de la trame.

La couverture de *Un tout petit cœur* prend la forme d'un médaillon. Elle représente la scène où Annie et Gérard viennent de s'avouer leur amour mais ont été surpris par l'intendant du château. Cela attire le public car d'une part le paysage et les jeunes gens sont très beaux, d'autre part on annonce le conflit, ce qui suscite la curiosité. On peut également voir sur cette couverture une citation du roman : « Annie, balbutia-t-il. Et c'était tout un aveu, une prière, la plus ardente des prières ». Nous avons donc la promesse d'une histoire d'amour et d'adversité : cela incite le lecteur à se plonger au plus vite dans la lecture pour assouvir sa soif de suspense.

Dans *Voleuse d'amour*, la couverture représente une femme alitée se tournant éplorée vers l'homme à son chevet qui lui embrasse le front. Il est étrange que la couverture du roman n'annonce en rien la trame mais se réfère uniquement à son dénouement, lorsque l'héroïne est en proie à de violentes fièvres après avoir mis hors d'état de nuire l'ensorceleuse dont les charmes tourmentaient son mari. On est donc en droit de s'interroger sur les motivations du choix de cette scène pour l'illustration : il ne s'agit ni de la présentation du conflit principal, comme dans *Un tout petit cœur* ni du retournement de situation inattendu de *L'Envers d'une passion*. On peut avancer l'hypothèse selon laquelle il s'agit de la seule scène où les deux amoureux se retrouvent ensemble et heureux, dans une atmosphère rassurante après un trouble.

Rien que pour toi, au contraire, représente le tournant décisif du roman en illustrant sur sa couverture la rencontre entre l'héroïne et son bienfaiteur : cette situation fera changer le destin de celle-ci. Il est donc logique que ce soit celui qui représente le roman aux yeux de son public.

La représentation de l'événement le plus choquant de *Que ma mère l'ignore !* à la lumière de nos conceptions contemporaines marque bien la différence des mentalités et

le fossé socio-culturel qui existe entre les années 1920 et notre époque. La couverture représente deux personnages comme le couple de protagonistes du roman. Or l'homme, agenouillé devant la jeune femme, avait commis un crime odieux à son rencontre. On pourrait s'étonner qu'il s'agisse de la scène choisie comme argument de vente du roman mais elle véhicule des émotions susceptibles d'impressionner le lectorat féminin.

La couverture la plus incongrue est sans aucun doute celle de *La Victime*. En effet, sur l'illustration, on représente un procès, où un accusé se tient debout entre deux policiers et s'adresse à un juge. Or il n'est nullement fait mention d'un procès durant le récit, sinon d'une enquête menée par un inspecteur doué, où la seule accusée est une jeune femme. À la fin du roman, le véritable coupable n'est pas jugé : il s'est suicidé se voyant confondu.

Enfin, dans *L'Étreinte tragique*, on reprend le même schéma que *L'Envers d'une passion*, c'est-à-dire la représentation du moment décisif où l'action se précipite et que tous les dangers guettent le jeune couple. Sans même connaître l'histoire, il se dégage de cette illustration un effet de danger : une jeune femme, l'air affolé, interpelle deux hommes munis d'armes au visage fermé. Nous verrons qu'il s'agit des quelques minutes avant un drame...

On peut conclure que les différentes illustrations des romans peuvent suivre deux directions. La première est d'attirer le regard du public par les sentiments en représentant la réunion de deux amants après les obstacles. La seconde est de jouer sur l'angoisse. C'est le cas lorsque la couverture représente une scène dynamique et agitée où les personnages ont l'air inquiet. Le choix opéré entre l'une ou l'autre option dépend fortement de ce que l'auteur et l'éditeur estiment être le point central de l'intrigue : l'amour ou le trouble.

5.4. Épitexte éditorial

L'épitexte éditorial consiste en les éléments que l'éditeur met en place autour de la publication du livre pour le rendre accessible à son public, c'est-à-dire la communication autour de la publication. Lorsque l'on examine les différents romans, on peut repérer différents codes qui régissent cette communication.

On remarquera qu'à la fin des romans, la publication suivante est souvent annoncée. Ainsi dans *L'Envers d'une passion*, paru chez Rouff en 1932, la dernière page est

consacrée à un « Pour paraître vendredi prochain » qui annonce la publication de *Le Mariage inattendu* par Michel Nour. On remarque donc que non seulement l'éditeur publie à une cadence très élevée mais il profite également de chaque publication pour perpétuer une sorte de publicité et garder son public en haleine. Ferenczi opère le même procédé en annonçant la sortie le vendredi suivant de *Le Fou d'amour* d'un certain Jean du Perry, qui ne nous est pas étranger.

Analyse approfondie des poncifs et stéréotypes dans les romans sentimentaux de Simenon

Les stéréotypes dans les romans sentimentaux correspondent donc aux règles et exigences du genre et donnent à voir un public jusque-là invisible. Afin d'en produire une analyse la plus complète possible, nous nous sommes penchée sur les différents niveaux de récurrence qui traversent les dix récits : celui des personnages et de leurs caractéristiques mais aussi celui de leurs actions, grâce aux outils de la narratologie. En effet, Vladimir Propp a remarqué que « [...] l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue¹⁴¹ » est propre à déterminer ce qu'il appelle sa « fonction ». Nous proposons donc d'analyser les poncifs qui caractérisent chaque personnage tant du point de vue physique que comportemental et comment son rôle, ainsi déterminé dans le récit, influence certaines de ses actions stéréotypées. Bien que les détails puissent les faire apparaître comme une « foultitude de personnages chatoyants¹⁴² », nous pouvons en réalité les réduire à différents types, qui ont chacun leur incidence sur le déroulement de l'histoire.

Nous remarquerons cependant que, au contraire de ce que Propp établit dans *Morphologie du conte* en 1928, « l'identité de celui qui [...] accomplit [les actions]¹⁴³ » a en réalité une certaine importance. En effet, au fur et à mesure de notre analyse, il

¹⁴¹ PROPP V., *Morphologie du conte* [1928], suivi de *Les transformations des contes merveilleux et de Evguéni Mélétsinski, L'étude structurale et typologique du conte*, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, éd. Le Seuil, coll. « Poétique » / « Points », Paris, 1965-1970, p. 31, cité par DEMOULIN L., *Analyse textuelle II, introduction à la narratologie*, op. cit., p. 31.

¹⁴² DEMOULIN L., *Analyse textuelle II, introduction à la narratologie*, op. cit., p. 8.

¹⁴³ PROPP V., *Morphologie du conte* [1928], op. cit., p. 81, cité par DEMOULIN L., *Analyse textuelle II, introduction à la narratologie*, op. cit., p. 6.

s'avèrera que la place initiale telle que « adjuvant » ou « opposant¹⁴⁴ », selon la terminologie de Greimas, modifie la perception des actions des personnages qui pourraient sans cela paraître semblables. Bien que « un personnage classique [puisse jouer] le rôle de plusieurs actants [...] ou qu'un des actants [puisse être] incarné par plusieurs personnages¹⁴⁵ », ces places initiales ont une incidence sur leur représentation. C'est à la lumière de cette hypothèse que nous proposons de développer notre analyse.

1. STRUCTURE DE L'ANALYSE

Afin de pouvoir produire une analyse construite et structurée des stéréotypes, clichés et poncifs qui traversent les romans populaires de Simenon, nous convenons de répartir ceux-ci en catégories. Simenon ayant publié dans les années 1920, comme il le fera tout au long de sa carrière, de façon très prolifique et non sans répétition, nous proposons une étude par stéréotype et non par œuvre. Une approche chronologique nous a semblé en effet moins claire et plus prompte à susciter des redites qu'une approche structurale, que nous privilégierons dans notre étude.

Nous produirons en premier lieu une classification des « personnages-types », poncifs qui se polarisent fortement autour de la distinction homme-femme. À ces différentes catégories, nous juxtaposerons les stéréotypes d'action dont regorgent les romans sentimentaux de Simenon. Cette binarité entre homme et femme est en effet omniprésente dans ces ouvrages, tant au niveau de la construction des personnages que de leur destin et leurs interactions. Il s'agit là de l'un des fils conducteurs auxquels le lecteur est incontestablement confronté au cours des différents récits.

2. LES PONCIFS GÉNÉRAUX – LA PHYSIOGNOMONIE

Dans cette catégorie, nous relèverons les récurrences que nous avons décidé de qualifier de « physiognomoniques », car elles sont tirées de l'apparence physique ou de certains traits physionomiques des personnages. Le physique des personnages est déterminant dans le destin de ceux-ci tout au long de l'histoire à laquelle l'auteur leur fait

¹⁴⁴ GREIMAS A.J., *Sémantique structurale*, éd. Larousse, coll. « Langue et langage », Paris, 1966, cité par DEMOULIN L., *Analyse textuelle II, introduction à la narratologie*, op. cit., p. 10.

¹⁴⁵ DEMOULIN L., *Analyse textuelle II, introduction à la narratologie*, op. cit., p. 10.

prendre part. Ainsi, la description de l'apparence d'un personnage à sa première rencontre avec le lecteur donne déjà plusieurs indices sur le rôle qu'il remplira au cours du récit.

2.1. L'idéal féminin – une typologie du physique des héroïnes

La propension de Simenon à décrire ses personnages féminins avec de nombreux détails rend aisé le relevé des termes clichés qui ponctuent leur portrait. La description physique des héroïnes, que Propp appelle les « princesses¹⁴⁶ », constitue une porte d'entrée tout à fait parlante pour pénétrer l'univers des romans sentimentaux simenoniens. En effet, les héroïnes sont en premier lieu et avant tout belles. Ce n'est cependant pas une beauté anodine car leur physique répond à des critères précis. La femme simenonienne est élégante et son éclat éblouissant, au point qu'elle semble même dotée d'une sorte d'aura d'innocence qui émotionne ceux qui l'entourent. Même si l'héroïne a un fort pouvoir de séduction, elle n'est jamais représentée comme étant une femme fatale. Elle irradie de chaleur et de vie, ce qui la rend gaie et presque enfantine, caractéristiques que l'on retrouve par exemple chez Annie, l'héroïne de *Un tout petit cœur* : « [...] une chevelure d'or, [...] une silhouette claire, [...] un visage jeune et beau, vibrant de joie de vivre¹⁴⁷ ».

La plupart du temps, la jeune fille appartient à la noblesse ou la bourgeoisie, mais – même dans les romans où elle est issue d'une classe sociale moyenne ou davantage populaire – elle présente des traits qui la distinguent des autres femmes. La naïveté de la jeune fille noble fait place à une ironie féroce chez la jeune fille modeste. Son apparence, plus séductrice, est contrebalancée par un profond désintérêt de l'amour. Ainsi, Line, dans *Trop beau pour elle !*, est une danseuse de cabaret parisienne, mais elle se distingue des autres par sa beauté espiègle et son mépris de l'amour, ce qui lui permet de faire fortune tout en gardant sa vertu.

Les personnages féminins sont également gratifiés du don de la jeunesse. Souvent au début de la vingtaine ou plus jeunes, les jeunes filles sont décrites comme des femmes-enfants : leur visage est dépeint à l'image des poupées, avec de beaux cheveux blonds et un teint pâle aux joues roses. Elles sont également menues et graciles et elles ont des traits

¹⁴⁶ PROPP V., *Morphologie du conte* [1928], *op. cit.*, p. 81, cité par DEMOULIN L., *Analyse textuelle II, introduction à la narratologie*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴⁷ DU PERRY J., *Un tout petit cœur, Roman d'amour*, *op. cit.*, p. 1.

fins. Le portrait de Zita dans *Les Yeux qui ordonnent* et de Germaine dans *Rien que pour toi* produit l'image d'une petite fille, frêle et chétive avec de grands yeux brillants.

La faiblesse physique des héroïnes est le pendant de leur jeunesse. Aucun cas n'est plus marquant que celui d'Annie Devèze dans *La Victime* : jeune fille blonde aux yeux très clairs et au teint très pâle, elle est affectée d'une faiblesse malade qui lui fait perdre l'usage de ses jambes. Sa beauté transparait cependant de son état et lui permet de s'attirer la bienveillance du jeune policier qui mène une enquête à son propos. La faible constitution qui leur est inhérente rend les héroïnes souvent sujettes à des évanouissements ou des crises de nerfs. Remarquons que cet état est rapproché de l'hystérie, dont l'étymologie grecque (*ὄστέρα* qui donnera utérus) l'assigne à l'anatomie des femmes en particulier.

Ainsi, la description de l'apparence des jeunes héroïnes et les caractéristiques qui en découlent les placent dans deux schémas narratifs. D'une part, la beauté des jeunes filles les rend pures en les maintenant dans le monde de l'enfance, ce qui leur confère une grande vertu. D'autre part, leur faiblesse les place sous la protection d'un personnage masculin.

Ne pourrions-nous interpréter la description ainsi faite des personnages féminins comme un idéal qui inciterait les jeunes lectrices à y ressembler en vue de plaire aux hommes ? Cependant, ce canon de l'esthétique ne semble être l'apanage que d'une infime part d'élues, ce qui les rend exceptionnelles et dignes du statut d'héroïne. En effet, ces descriptions ne sont pas faites à travers le regard que les jeunes filles porteraient sur elles-mêmes mais plutôt sur l'image que le monde renvoie d'elles. Elles ne sont pas maitresses de leur apparence et du charme qu'elles exercent sur ceux qui gravitent autour d'elles et ne sont jamais décrites comme notablement coquettes ou préoccupées par des préparatifs qui les rendraient plus belles. C'est une beauté innée et passive qui les distingue des autres dans l'esprit de ceux qui les côtoient. L'apparence des héroïnes ne les rend pas maitresses de leur destin. Au contraire, cette dernière leur impose une ligne de conduite sur laquelle elles n'ont pas de pouvoir.

2.2. L'idéal masculin – une typologie du physique des héros

Tout oppose l'idéal masculin à son homologue féminin. Chaque trait du héros est empreint de pouvoir et de puissance. Cela découle du fait que les descriptions sont connotées par le regard que portent les jeunes femmes sur leur pendant masculin. La lectrice se trouvant dans la même posture que les jeunes filles, elle ne peut qu'admirer le prestige et la force des jeunes hommes.

Rien ne rend plus prégnante cette admiration que d'examiner la construction de cet idéal masculin dans le chef des jeunes filles. Ainsi, Germaine dans *Que ma mère l'ignore !* conçoit l'image de l'homme parfait alors qu'elle est impatiente d'aller au bal et de découvrir le monde. Dans ses fantasmes, l'homme imaginaire de Germaine prend le contrepoint de la femme-enfant : il est « Très grand, brun, svelte... Avec des yeux à la fois mâles et doux, caressants¹⁴⁸... ». Cette description des yeux revient souvent. Alors que les yeux des femmes sont clairs, ceux des hommes sont valorisés par leur caractère profond et brillant. Les yeux étant considérés traditionnellement comme la porte de l'âme, ils trahissent un caractère exalté, comme dans *L'Envers d'une Passion*, pour le personnage de Gilles Torrès.

Cette impétuosité est également le signe de leur jeunesse. Bien que souvent un peu plus âgés que leur pendant féminin, les héros vivent encore l'exaltation et l'impulsivité de la vingtaine. Sur leur visage sans ride transparaissent d'ailleurs les mouvements de leur âme, qui animent leurs traits. La jeunesse n'est pas pour autant synonyme de faiblesse ou d'enfance. Au contraire, les personnages masculins sont en bonne santé et vigoureux, leur silhouette est souvent qualifiée de sportive, voire d'athlétique. Tel est par exemple le portrait d'Edgard Vigneau dans *Les Yeux qui ordonnent* à qui sont attribués les termes de « bien bâti, l'œil vif avec des traits très mobiles¹⁴⁹ [...] ».

La jeunesse des héros les affuble tout de même d'une certaine naïveté. Dans le portrait d'Yves Dubail dans *Trois cœurs dans la tempête*, cela se traduit par « le visage rose, les épaules larges, la poitrine qui se gonflait avidement de l'air pur de la mer. Ses cheveux [...] très blonds et ses yeux bleus, ce qui le faisait paraître plus jeune encore. Il y avait en

¹⁴⁸ DU PERRY J., *Que ma mère l'ignore !, Roman d'amour*, éd. Ferenczi « Le Livre épatant », Paris, 1926, p.4.

¹⁴⁹ DU PERRY J., *Les Yeux qui ordonnent, Roman dramatique d'amour*, éd. Ferenczi « Mon Livre favori », Paris, 1926, p. 9.

lui quelque chose de presque enfantin¹⁵⁰. » Leur ingénuité, loin de les annihiler, les rend prompts à l'emportement, que ce soit au gré de la passion amoureuse ou sous l'emprise de la colère qu'ils éprouvent à l'encontre de leurs ennemis, ce qui guide leurs actions. Toute description des héros masculins inspire la confiance et la stabilité. Les jeunes femmes savent qu'elles peuvent compter sur les hommes pour les secourir. Nous verrons plus tard d'autres éléments qui corroborent cette idée de confiance, parfois abusive.

2.3. Le physique de l'antagoniste

Dans tout bon récit populaire qui tient son public en haleine est représentée la figure de ce que Propp nomme « l'agresseur¹⁵¹ ». Celui-ci est souvent annoncé par une allure inquiétante dont les traits sont de deux ordres : elle est soit caractérisée par la laideur qui provoque la terreur, soit provient d'une apparence dangereusement séduisante.

Nous proposons de prendre appui sur trois romans en particulier pour illustrer ce point. D'une part, la laideur est représentée par le personnage de Torduron dans *Un tout petit cœur*. D'autre part, la séduction dangereuse est utilisée pour décrire le personnage du comte Jean Protov dans *Trois cœurs dans la tempête* et le mage Barberet dans *Les Yeux qui ordonnent*.

2.3.1. La laideur et le caractère mauvais

À la première rencontre avec Roger Torduron, comment ne pas être frappé par la description qui est faite de lui ? C'est un homme de 45 ans, « une sorte de brute massive, dont les forts sourcils ne parvenaient pas à cacher une balafre qui zébrait le front¹⁵² ». Difficile de ne pas voir dans cette énumération de tares physiques l'annonce d'un caractère inquiétant et mauvais. Son visage est animé d'un regard felleux, son sourire provoque le dégoût des personnages qui s'opposent à lui et, à travers eux, de la lectrice. En effet, il paraît d'autant plus laid que celle-ci le perçoit par les yeux de la jeune héroïne

¹⁵⁰ DU PERRY J., *Trois cœurs dans la tempête, Roman dramatique*, éd. Ferenczi « Mon Livre favori », Paris, 1928, p. 2.

¹⁵¹ PROPP V., *Morphologie du conte [1928]*, op. cit., p. 81, cité par DEMOULIN L., *Analyse textuelle II, introduction à la narratologie*, op. cit., p. 6.

¹⁵² DU PERRY J., *Un tout petit cœur, Roman d'amour*, op. cit., p. 10.

dont il est l'ennemi. Sa voix même contribue à cet effet de dégoût car elle est décrite comme « vulgaire, criarde¹⁵³ » de même que son rire « épais, ironique, horrible¹⁵⁴ ».

L'apparence de Torduron est utilisée pour susciter une émotion accrue lorsqu'il s'en prend à la jeune Annie et tente de la faire devenir sa femme. Annie doit se défendre contre son agression, ce qui perturbe d'autant plus la lectrice que la description de sa laideur revient sans cesse et contraste avec le physique pur et angélique de la jeune fille.

Ainsi, la laideur de Torduron est décrite avec outrance pour annoncer le rôle funeste qu'il s'apprête à jouer dans le récit. La lectrice peut *de facto* en déduire ou percevoir immédiatement le caractère antagoniste du personnage par l'horreur qu'elle ressent à son égard. Notons que le nom même de Torduron évoque déjà la noirceur du personnage : il évoque un esprit retors, habile et rusé, à l'image du personnage qu'il représente. Michel Lemoine remarque que le nom de « Torduron » est en réalité une « déformation péjorative de Tardivon¹⁵⁵ ». Or il se trouve que ce patronyme est également utilisé dans d'autres romans de Simenon tels que *Les Larmes avant le bonheur* et *Nox insaisissable*.

2.3.2. La séduction dangereuse

Dans *Trois Cœurs dans la tempête*, le procédé est différent. L'antagoniste Jean Protov est représenté comme un séducteur en série, devant qui toutes les jeunes filles tombent. Il a une « barbe noire, [des] yeux sombres [une] démarche lente comme féline... [comme] une bête de proie¹⁵⁶ ». Cependant, ce tableau, qui pourrait de prime abord ressembler à celui d'un protagoniste, est empreint d'une certaine impression de danger.

La comparaison avec une bête sauvage et le caractère sombre de chacun des attributs du comte Protov provoquent chez la lectrice un sentiment de malaise qui est corroboré par les actions du personnage. Son insolence et son caractère brut viennent renforcer l'aura obscure qu'il dégage. La lectrice n'est donc pas surprise lorsque ses intentions se révèlent funestes. Une fois de plus, cette clef de lecture nous est donnée par le biais du regard sélectif de la jeune héroïne. La description qu'elle fait de lui installe immédiatement un climat de méfiance justifié et le caractère sombre autant que perfide

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon*, op. cit., p. 112.

¹⁵⁶ DU PERRY J., *Trois cœurs dans la tempête*, Roman dramatique, op. cit., p.3.

du personnage est davantage renforcé par le fait qu'elle semble être la seule à voir clair à travers l'étalage de beauté et de richesse qu'il déploie.

De la même manière, le personnage de Barberet dans *Les Yeux qui ordonnent* est dépeint comme un bel homme qui a les faveurs des femmes. En effet, lors de ses représentations, le public féminin ne manque pas de remarquer : « Un bel homme¹⁵⁷ ! » Cependant sa beauté paraît ténébreuse en regard de celle du protagoniste Edgard (« L'œil noir, les cheveux sombres, le teint mat¹⁵⁸ [...] ») sont autant de caractéristiques qui suscitent une impression de danger. Son patronyme est également un signe de menace : Barberet ne peut manquer de rappeler le terme « barbare » lorsqu'on sait qu'il est porté par un personnage cruel aux sombres intentions qui détient sous son emprise une jeune femme par un sortilège.

2.4. Les fades personnages secondaires

Les personnages secondaires des récits ne regorgent pas moins de poncifs. Le maître-mot est qu'ils ne doivent en aucun cas surpasser les protagonistes en beauté, ni les antagonistes en intérêt. Ils sont, somme toute, créés pour être insignifiants, ne susciter aucune passion, puis s'effacer au moment voulu.

2.4.1. L'amie dévouée

Le personnage de Monette dans *Trois Cœurs dans la tempête* nous paraît constituer un exemple remarquable de cette platitude du personnage secondaire. La description de Monette est mise sans cesse en regard de celle du personnage principal : sa sœur de lait, Jane. Tout attribut, tout attrait de Monette sont éclipsés par l'aura de Jane et place la première dans le rôle de contrechant.

En effet, alors que Jane décrit Monette comme ayant « [...] tout pour faire une compagne délicieuse¹⁵⁹ », une « étrange fatalité¹⁶⁰ » empêche la jeune fille de garder un homme dans sa vie. Jane exerce un tel pouvoir de séduction, indépendant de sa volonté, que les prétendants de sa sœur de lait ne peuvent que la lui préférer. Cette dernière n'est pas jalouse mais cette situation la rend néanmoins plus susceptible de céder aux avances

¹⁵⁷ DU PERRY J., *Les Yeux qui ordonnent*, op. cit., p. 10.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ DU PERRY J., *Trois cœurs dans la tempête*, Roman dramatique, op. cit., p. 9.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

du riche comte Protov, antagoniste de l'histoire. Abusée et trompée par ce dernier, elle apprendra à rester à sa place. Elle doit se rendre à l'évidence qu'au contraire de Jane, elle n'est pas faite pour l'amour mais pour se mettre au service du couple de protagonistes.

Bien que sa beauté ne soit pas remise en cause (« Tu es jolie¹⁶¹ », dit le personnage de Jane), qu'elle ait toutes les qualités qu'on puisse imaginer (« Tu es bonne¹⁶² » revient dans la bouche de l'héroïne et le récit la qualifie également de « très fine¹⁶³ »), cela n'est pas suffisant pour mériter le même destin que l'héroïne. L'amie dévouée doit se cantonner à son rôle, qui n'est fondé que sur la perception que les autres personnages ont d'elle : elle n'évoque pas l'amour et la passion (« Je manque d'étincelle, voilà¹⁶⁴ ! »).

2.4.2. L'embonpoint et la mollesse

Léopold Boiret est un amateur d'art et un ami d'artistes. C'est un homme bon et doux avec les femmes et doué d'une certaine sensibilité. Il est bienveillant et respectueux et il se montre généreux avec la jeune protagoniste Germaine, en la comblant de cadeaux et en lui donnant une situation enviable. Il a le teint frais et l'air jeune pour ses 45 ans. À la lumière de cette description, il semblerait de prime abord avoir toutes les qualités pour un protagoniste.

Toutefois, une chose se met en travers du destin brillant de Léopold Boiret : il a de l'embonpoint. Dès ce fait établi, la lectrice sait qu'il ne peut prétendre séduire la jeune héroïne. Toutes ses qualités sont éclipsées par le fait qu'elle a été promise à un autre au début de l'histoire : son amant, le beau Marcel Duvivier. Bien que ce dernier se montre exécrable avec elle, c'est lui qui mérite son amour et non le gentil « gros ». L'héroïne ne peut qu'éprouver de l'attendrissement pour son ami. Le personnage secondaire, dévoué et prévenant, doit se résoudre à rester célibataire et voir partir la jeune femme avec un homme qui s'est montré odieux avec elle. Elle prend congé de celui-ci en disant « Maintenant, il faut que j'aille embrasser mon bon gros¹⁶⁵ ! ... », ce qui scelle le destin de Boiret, qui restera donc malchanceux avec les femmes (« C'est de mon âge¹⁶⁶... », dira-t-il à la clôture du récit). Michel Lemoine remarque d'ailleurs que les personnages

¹⁶¹ *Ibidem.*

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ *Ibid.* p. 8.

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 9.

¹⁶⁵ VIOLIS G., *Rien que pour toi, Roman d'amour*, éd. Ferenczi, « Le Petit Roman », Paris, 1929, p. 32.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 31.

de ce roman sont « fortement typés [...] la jeune paysanne amoureuse et rêveuse [...] le gros sentimental [...] le viveur impénitent pris au piège de l'amour¹⁶⁷ [...] ».

L'embonpoint de Léopold Boiret traduit chez lui des caractéristiques impropres à susciter l'amour et la passion. La rondeur de son physique fait écho à celle de son caractère. Cependant, la douceur n'est pas l'apanage des héros et la bienveillance ne leur est pas nécessaire pour conquérir le cœur des jeunes femmes. Nous verrons au contraire que le caractère des héros doit être d'acier trempé.

2.5. Les tenues des femmes

On peut en apprendre beaucoup sur les femmes par leur manière de s'apprêter. Les habits, le maquillage, la coiffure des héroïnes sont autant d'indices affectant leur apparence et donc leur personnalité. Qu'elle soit excentrique, modeste ou élégante, la tenue des femmes a toujours quelque chose à dire sur leur destin ou leur caractère.

2.5.1. Le motif narratif du *relooking*

Le stéréotype du *relooking* de Germaine dans *Rien que pour toi* crée une occasion parfaite pour étudier l'influence de la tenue des femmes sur leur destin dans le récit. Germaine est une jeune fille mince, petite, au visage pâle et aux grands yeux bleus. Elle aurait a priori tout pour plaire mais, malheureusement pour elle, elle a une allure provinciale. Alors qu'à Paris, elle retrouve son amant, Marcel Duvivier, celui-ci reçoit très froidement la jeune campagnarde et la rejette, dédaigneux de son apparence rustique. Elle erre alors seule dans la capitale lorsqu'elle rencontre Léopold Boiret, un homme qui se propose de faire d'elle une dame du monde et de lui offrir une garde-robe digne de ce nom.

Tout change pour Germaine lorsqu'elle se retrouve ainsi métamorphosée. Elle attire les regards et devient même la coqueluche du tout-Paris. Elle est désormais chic, presque extravagante et elle se joue de l'effet qu'elle produit sur les hommes. Coquette, elle s'amuse à se créer un personnage de jeune femme scandinave et elle va jusqu'à cultiver un mystère autour de sa personne. C'est dans ce contexte qu'elle renoue avec son ancien amant, qui la remarque et désire la reconquérir. Mise en confiance grâce à son apparence

¹⁶⁷ *Ibidem*.

sophistiquée, elle se permet d'abord de se venger de lui en l'éconduisant avec cruauté. Elle finira tout de même par lui revenir car il est séduisant, viril et qu'il est le protagoniste de l'histoire.

On peut ainsi voir que la simple façon de s'habiller peut bouleverser le destin de la protagoniste. La femme rejetée devient désirée. La provinciale est désormais le centre d'attention de Paris. L'insignifiante jeune fille prend confiance et se métamorphose en une femme, prête pour les jeux de l'amour. Elle mérite enfin l'attention de son amant. Telle est la puissance de l'apparence des femmes.

2.5.2. L'élévation sociale

Le changement de tenue peut également être synonyme d'ascension sociale. En effet, dans *L'Envers d'une passion*, lorsque l'on rencontre Anne Jacquin, c'est une jeune femme provinciale amoureuse d'un jeune homme de sa région, Gilles Torrès. Lorsqu'Anne doit quitter les Calanques pour se rendre à Paris pour des raisons d'héritage, ils se font le serment de se retrouver et Gilles promet de se rendre digne d'elle. Cependant, lorsque près de 10 ans plus tard, Gilles a fait fortune et croit pouvoir la reconquérir, il s'aperçoit qu'elle aussi a beaucoup changé : elle est devenue une femme élégante, mariée à un vieil homme riche. Lorsqu'ils se retrouvent, elle est richement vêtue d'un manteau en fourrure et sa démarche est plus altière.

Son changement d'apparence est synonyme également d'un changement de personnalité : on dit qu'elle est devenue « mondaine, fréquente les salons, les endroits à la mode¹⁶⁸ » et elle apprécie le fait que son mariage avec M. Genet-Dubar lui offre un certain confort. Lorsqu'elle cède enfin à son amant d'antan, elle tient sa relation adultère secrète et qualifie la passion de « désordre et d'inquiétude¹⁶⁹ ». Lorsqu'elle se décide à afficher sa relation, c'est parce qu'elle désire aller dans des endroits chics avec lui et profiter ainsi du confort de la vie.

On peut ainsi constater que l'évolution du personnage d'Anne, de jeune provinciale amoureuse à une Parisienne plus mûre et prudente, est illustrée par sa tenue élégante et son confort de vie. Même si elle revient à Gilles et qu'elle lui cède, elle n'envisage pas

¹⁶⁸ DU PERRY J., *L'Envers d'une passion*, op. cit., p. 10.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 12.

de quitter son confort pour sa passion d'antan (« C'est pourquoi Torrès ne fut pas le compagnon avec lequel elle s'enfuit, mais l'amant, celui à qui elle donna le meilleur d'elle sans cependant tout lui donner¹⁷⁰. ») : ce ne sera qu'après la mort de son mari qu'elle légitimera leur relation.

Soulignons ici le contraste entre le personnage d'Anne dans *L'Envers d'une passion* et le personnage de Nine dans *L'Étreinte tragique*. En effet, la fidélité de la première à son vieux mari semble renforcée par un certain besoin de confort qui vient s'ajouter à la raison du mariage forcé : son frère avait volé M. Genet-Dubar et Anne a dû épouser ce dernier pour sauver l'honneur de la famille. Le mariage de la seconde avec son vieux mari, le comte d'Achères, bien qu'également dû à une question d'argent, ne lui permet pas de vivre dans le luxe. On n'insiste en rien sur la coquetterie de la jeune femme ou le confort dans lequel elle vit. Ainsi, la fidélité de Nine semble plutôt utilisée pour lui conférer une certaine vertu et légitimer ensuite sa relation avec son ancien amant.

2.5.3. La vulgarité séductrice

Dans *Voleuse d'amour*, deux femmes se font face : l'héroïne, Martine d'Etaces, une jeune femme belle et gaie, opposée à Georgette, une mannequin à la beauté ravageuse. « Un visage très régulier, avec un teint si mat, si uni, qu'elle ressemblait à certains mannequins de cire. Les cheveux [...] coupés très courts [...] noirs [...] Mais ce qui frappait en elle, c'était le contraste entre ces cheveux sombre [...] et les yeux qui étaient d'un vert très clair¹⁷¹ » : ces attributs sont utilisés pour susciter la méfiance. Bien qu'a priori rien en elle n'est de nature à inspirer la peur, l'aura qu'elle dégage s'apparente à une sorte de prédation, surtout lorsqu'elle est mise en parallèle avec Martine qui respire la joie de vivre.

Georgette est mannequin et défile pour présenter les tenues chez le couturier. Son métier l'oblige à mettre en valeur les vêtements et à se rendre désirable. Elle porte ce qu'on appelle une « toilette tapageuse¹⁷² » ; elle est fortement maquillée, « violemment parfumée¹⁷³ », et tout est fait chez elle pour attirer le regard et inciter à acheter les robes

¹⁷⁰ *Ibid.* pp. 10-11.

¹⁷¹ MARTIN-GEORGES G., *Voleuse d'amour, Roman sentimental*, éd. Ferenczi, « Le Petit Roman », Paris, 1929, p. 3.

¹⁷² *Ibid.* p. 8.

¹⁷³ *Ibidem*.

avec lesquelles elle défile. Elle ne semble que répondre aux exigences de son métier et pourtant, cela influence la perception que les autres personnages se font d'elle.

On la décrit comme ayant « quelque chose de séduisant et d'inquiétant tout ensemble¹⁷⁴ » ; elle est présentée comme une antagoniste, alors que tout chez elle n'est qu'un artifice professionnel. C'est sa tenue et sa façon de se présenter qui en fait la « voleuse d'amour » de l'histoire et détermine son rôle dans le récit. Jamais les personnages ne remettent en question leur vision de Georgette : ils la prennent pour une femme fatale.

On notera que tous les métiers dévalorisés des femmes ne sont pas décrits avec la même verve accusatrice. Autrement dit, ce n'est pas parce que Georgette est mannequin qu'on décrit sa beauté comme menaçante, mais bien parce qu'elle est l'antagoniste de l'histoire. Le parallèle avec le personnage de Line dans *Trop beau pour elle !* montre ce contraste : Line est danseuse de cabaret, vêtue donc de façon provocante mais la séduction qu'elle déploie dans son métier est décrite comme plutôt espiègle ou ironique. Jamais sa beauté, qu'elle utilise pourtant dans le même but que Georgette, n'est décrite comme une arme dangereuse et cela, parce qu'elle est la protagoniste du récit et qu'elle doit ensuite rester vertueuse pour pouvoir mériter l'amour du personnage principal masculin. Même lorsque Line provoque des scandales, on ne sent jamais de jugement de la part des autres personnages sur son comportement. Au contraire, ses actions sont justifiées parce qu'elle a eu le cœur brisé quelques années auparavant. Ainsi, le même phénomène d'utiliser sa beauté dans son métier n'est pas traité de la même façon pour les héros que pour les ennemis.

La menace réelle provient sans doute du fait que Georgette n'aspire pas à se faire entretenir : elle a un métier qui lui permet d'avoir son propre appartement et d'éconduire les hommes qui la convoitent. Le désir des femmes de subvenir à leurs propres besoins est réprouvé. Il semble même aller jusqu'à représenter une certaine menace pour l'ordre établi, ici représenté par le couple dans lequel Martine est entretenue par son mari, Henry. Elle doit être mise hors d'état de nuire. La femme libre est un danger.

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 3.

3. CARACTÈRES MASCULINS ET FÉMININS – DES MODÈLES SOCIÉTAUX

3.1. Valorisation d'un certain type de masculinité – l'étoffe d'un héros

Il existe plusieurs types de masculinité dans les romans sentimentaux de Simenon mais un seul consacre les véritables qualités d'un homme modèle. L'exaltation, la force de caractère, la persévérance, la pureté de cœur sont autant de traits qui tissent l'étoffe des héros. Ces caractéristiques peuvent cependant s'avérer être à double tranchant : en effet, selon le point de vue que l'on adopte, certains attributs peuvent être perçus différemment. Où est la limite entre la puissance et la violence ? Quelle est la frontière entre persévérance et harcèlement ? On peut garder à l'esprit ces questions comme autant de nuances au portrait, sinon sans tache, du valeureux gentilhomme.

3.1.1. Tempérament – l'exaltation ou la violence

3.1.1.1. Présenter un caractère fort

Le personnage de Gilles Torrès est présenté dès les premières lignes comme ayant un caractère exalté. Ses grands yeux sombres brillent, il est impatient, nerveux, impulsif et fier. Tous ces adjectifs sont présentés sur un pied d'égalité, sans échelle de valeur, comme censés représenter le caractère fort et digne d'un héros. Ces attributs sont ceux-là mêmes qui lui confèrent le mérite d'être aimé par l'héroïne.

Ainsi, ces traits de caractère qui le rendent impulsif et insistant auprès de sa dame ne sont jamais présentés négativement. Au début du récit qui se déroule dans les Calanques, Gilles presse tout d'abord Anne, son amante, de lui faire le serment qu'ils se retrouveront malgré le départ de cette dernière pour Paris. Ce serment est prononcé essentiellement par lui, « [...] avec une sombre énergie, comme pour forcer le destin, comme pour intimider le sort¹⁷⁵ », Anne se contentant d'acquiescer. Dès le début, le caractère exalté de Gilles bouleverse le cours du récit, alors que les personnages n'ont que 16 et 20 ans.

Arrivé à Paris dix ans plus tard pour retrouver Anne, il déçante lorsqu'il apprend que celle-ci s'est mariée. Elle éprouve de la joie de le retrouver, mais en raison de son caractère exalté, il ne peut se satisfaire de retrouvailles en demi-teinte. En proie au désespoir, il se rend chez une demi-mondaine, Marie-Louise d'Ars, qu'il avait rencontrée

¹⁷⁵ DU PERRY J., *L'Envers d'une passion*, op. cit., p. 3.

dans le train et qui lui avait fait des avances. Cependant, malgré le jeu de séduction de Marie-Louise, son caractère fort le guide encore une fois et il éconduit la jeune femme de façon violente et brutale. C'est encore son caractère passionné qui le fait retourner chez Anne pour la séduire et la faire céder alors qu'elle est mariée.

Pourtant, on ne peut manquer de remarquer que son apparente force de caractère cache en vérité un caractère dominateur à double tranchant : son courage lui permet de conquérir celle qu'il aime mais le rend cruel et sans pitié pour d'autres. Par exemple, lorsqu'il éconduit Marie-Louise dans le train lors de leur rencontre, il le fait froidement et sans ménagement. Puis, quand elle lui propose son amour alors qu'il cherchait son réconfort, c'est avec une violence tout à fait explicite qu'il la repousse (« Il la poussa rudement, au point qu'elle faillit tomber¹⁷⁶ [...] »). Il se laisse consoler lorsqu'il a besoin d'elle mais entre en rage quand elle en attend plus de lui. Les sentiments de la jeune femme sont sincères là où le héros n'en a cure, n'ayant d'yeux que pour sa promesse. Sa fidélité a pour conséquence la dureté de sa réaction envers les autres personnages, même si elle est utilisée pour montrer sa droiture.

De même, à la fin du récit, alors qu'à la suite d'un complot, il est accusé du meurtre du mari d'Anne, M. Genet-Dubar, la lectrice est tout prête à croire Gilles coupable car il écume de haine sur la scène du crime. C'était en réalité la jalousie de M. Genet-Dubar qui avait poussé ce dernier au suicide pour faire croire à la culpabilité de Gilles. Celui-ci n'est disculpé que lorsque Marie-Louise, qui s'avère être l'amante de M. Genet-Dubar, est rongée par le remord et qu'elle écrit une lettre au juge pour lui avouer la vérité. Le vieux mari d'Anne avait en effet partagé à sa maîtresse son plan pour nuire au jeune homme. Gilles n'est pas présumé innocent, ce n'est que l'action de Marie-Louise qui exclut sa culpabilité.

Remarquons que pour valoriser le caractère violent du héros, ce sont les termes « un être d'instinct, un impulsif, comme presque tous ceux qui, partis de rien, s'acharnent à amasser une fortune, non par de patientes économies, mais par un labeur forcené, par des coups d'audace¹⁷⁷ » qui sont utilisés. Ce n'est pas la seule occurrence de mouvements d'humeur chez un protagoniste masculin maquillés de façon positive sous les traits du

¹⁷⁶ DU PERRY J., *L'Envers d'une passion*, op. cit., p. 9.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 7.

courage ou de la passion. Dans *Un tout petit cœur*, Gérard est dès le début décrit comme un officier de marine innocent mais à l'âme exaltée. Il écume de rage lorsque l'antagoniste Torduron le surprend avec ironie en train d'embrasser Annie et il éprouve des difficultés à se maîtriser. Ses sautes d'humeur sont valorisées car elles lui donnent la combattivité nécessaire pour sauver son héroïne des griffes de son ennemi en se battant au corps à corps avec lui. Les héros, véritables « sujets¹⁷⁸ » de leur désir selon Greimas, mettent en œuvre leur caractère puissant pour parvenir à leurs fins.

Notons, pour nuancer, que d'autres « héros » masculins ont un tempérament plus effacé mais, dans ce cas, ils ne seront pas protagonistes de l'histoire. Dans *Trop beau pour elle !*, le personnage de Henry Cazenave est éclipsé de l'histoire jusqu'au dernier chapitre. Il s'était séparé de la protagoniste Line car elle n'était pas d'assez bonne lignée pour sa famille qui l'avait fiancé à une autre. Cependant, on apprend au dernier chapitre qu'il avait quitté sa promise et s'était mis à la recherche de Line depuis un an. Il n'est rien révélé de son caractère et il ne joue pratiquement aucun rôle dans l'histoire si ce n'est lors du dénouement, lorsqu'il emmène Line loin du violent marchand qui voulait faire d'elle son amante.

Le cas de Henry d'Etaces est quant à lui assez paradoxal. En effet, ce personnage est dépeint comme ayant un esprit fin, aigu et sceptique. Cependant, derrière la description d'un caractère apparemment fort et peu naïf, son destin dans le récit est conduit par une vive passion. En effet, il cède à son intérêt pour Georgette, une autre femme que la sienne, et sombre dans une relation destructrice. Il est étonnant de voir qu'il se laisse ainsi corrompre tout en conservant son statut de protagoniste : le récit s'emploiera à disculper ses actions et à laver son honneur en présentant Georgette comme la coupable en raison du charme irrésistible qu'elle a exercé sur lui. L'histoire se centre sur le tort qu'a Georgette d'être trop séduisante plutôt que sur la faiblesse de caractère de Henry.

3.1.1.2. Prouver son caractère pour mériter l'amour

Parfois, le caractère fort qui fait l'étoffe du héros doit se prouver au cours de l'histoire. C'est le cas d'Yves Dubail dans *Trois Cœurs dans la tempête*. Au début de l'histoire, on le rencontre sous les traits d'un jeune homme athlétique, vigoureux mais

¹⁷⁸ GREIMAS A.J., *Sémantique structurale*, éd. Larousse, coll. « Langue et langage », Paris, 1966, cité par DEMOULIN L., *Analyse textuelle II, introduction à la narratologie*, op. cit., p. 10.

naïf. On le présente comme étant très jeune, presque enfantin et très amoureux. Lui fait face une jeune femme, Jane, qui a déjà été mariée et qui ne se laisse plus enfiévrer par la passion. L'exaltation du protagoniste est trop enfantine pour faire naître l'amour chez Jane. Elle doute de son amour et lui reproche d'être puéril lorsqu'Yves la supplie de devenir sa femme. Alors qu'elle reporte au lendemain sa réponse à la demande en mariage, des événements l'empêcheront de la lui donner jamais.

Elle se fait en effet enlever en pleine mer par le comte Protov alors qu'elle avait volé au secours de son amie Monette, également attirée par le sombre personnage sur son yacht de luxe, « L'Eléphant blanc », une appellation réutilisée des romans *Les Maudits du Pacifique* et *L'Île empoisonnée* selon Michel Lemoine¹⁷⁹. Le comte a la particularité d'être représenté de façon très adulte et virile, comme nous l'avons vu. Alors que Jane est sur le yacht qui file sur les flots, une tempête éclate. Jane s'aperçoit qu'Yves, sur son petit yacht, les a suivis pour la secourir mais il est pris dans la tempête. Elle supplie le comte de le secourir, ce qu'il fait en lui imposant un sombre chantage : il viendra en aide à Yves à la condition qu'elle fasse croire à ce dernier qu'elle est montée de son plein gré sur son yacht et qu'elle est sa fiancée. À l'annonce de cette douloureuse nouvelle, le rescapé se saoule avec le comte et s'éloigne, ivre d'alcool et de douleur, dans le bateau qu'il tente de couler à coups de hache. Jane, qui a alors retrouvé sa sœur de lait Monette, révèle la vérité à Yves, qui revient à la raison.

Le comte fuit le bateau à la dérive mais Yves remet le yacht à flots et commande l'équipage pour sortir de la tempête. Il fait preuve d'une force de caractère qui impressionne Jane, alors qu'il l'ignore dans la précipitation des événements qui requièrent de lui courage et autorité. Il remplace littéralement la figure masculine forte à la tête du yacht, en ayant pour lui une qualité que le comte ne possédait pas : la sincérité des sentiments. Michel Lemoine dans *L'Autre Univers de Simenon* remarque qu'il « s'avère être un véritable chef, [...] un héros qui aurait mérité de commander aux autres dans un roman d'aventures¹⁸⁰ ». Ce n'est qu'après avoir ramené les femmes à bon port qu'il s'explique avec Jane. Convaincue de son amour, elle accepte sa demande en mariage.

¹⁷⁹ LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon*, op. cit., p. 196.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

Pour mériter l'amour, Yves a dû montrer qu'il avait les qualités d'un homme fort : mettant les sentiments de côté lorsque l'héroïsme l'appelle, il se montre directif et sérieux. C'est ainsi que le regard désabusé que Jane avait sur ses sentiments de petit garçon change : elle a trouvé un homme assuré et stable. Ce n'est qu'alors que ses propres sentiments évoluent, qu'elle ouvre son cœur à Yves et se laisse séduire. Cette caractéristique est, comme nous le verrons plus loin, un trait fondamental des hommes : ils doivent montrer qu'ils peuvent subvenir aux besoins de la femme qu'ils convoitent.

3.1.1.3. La violence, jusqu'à un certain point

Il serait aisé de croire, à la lumière de ce portrait, que les hommes sont des brutes sans limites. Cependant, la force et le courage qui les caractérisent ont une limite qui n'est franchie dans aucun cas au sein du corpus : les protagonistes ne se rendent jamais coupable de meurtre, même dans les situations les plus périlleuses.

Le cas qui permet d'illustrer le plus clairement cette frontière est celui de Georges Vallier dans *L'Étreinte tragique*. Georges est l'ancien amour de Nine qui est désormais mariée au comte d'Achères pour une affaire d'argent. Lorsque Georges rend visite à Nine dans son château pour lui annoncer qu'il part pour l'Amérique, il la trouve abîmée par la vie morne et malheureuse qu'elle mène avec le comte. Le soir, ce dernier insiste pour que Georges passe la nuit au château et il lui offre de l'emmener à la chasse le lendemain très tôt. Selon Michel Lemoine, cette intrigue où une jeune femme est mariée à un vieil aristocrate n'est pas sans rappeler celle de *L'Heureuse fin* ou encore *Le Coup de feu*, paru dans *Le Matin* en 1923¹⁸¹. La fin du récit ne le dément d'ailleurs pas.

La nuit, Georges retrouve Nine dans sa chambre et insiste beaucoup pour qu'ils consomment leur amour avant son départ pour l'Amérique. Elle cède à la tentation puis elle lui promet d'attendre son retour un an plus tard. Ils ne savent pas qu'ils sont épiés par le comte qui connaissait leur relation et leur avait tendu un piège en leur attribuant des chambres communicantes pour faciliter leurs retrouvailles. Le lendemain, alors que le vieil homme emmène Georges à la chasse, Nine est habitée d'un pressentiment : le comte va tuer Georges. Elle court à leur rencontre mais lorsqu'elle arrive sur les lieux, elle reçoit une balle du comte en plein cœur. Georges défend du mieux qu'il peut sa dépouille contre

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 235.

les chiens de chasse tandis que le vieux mari ricane. Le chapitre se clôt sur la mort subite de ce dernier et on ne peut s'empêcher de penser que Georges s'est vengé de lui.

Ce n'est qu'à l'ouverture de l'épilogue qu'on apprend que le comte est en réalité mort d'une crise cardiaque. Nine n'est finalement pas morte et part avec Georges en Amérique. Le héros ne s'est donc pas sali les mains du sang de son rival ; celui-ci meurt incidemment en arrangeant ainsi l'amour contrarié des deux jeunes amants.

La violence et le caractère exalté des protagonistes masculins connaissent donc une limite : celle de la mort. Même dans les moments tragiques ou les affrontements finaux, ils ne franchissent jamais le seuil du meurtre. Les antagonistes finissent toujours par s'effacer commodément à la fin de l'histoire, le plus souvent en disparaissant ou en devenant fous. Même lorsqu'ils meurent, ce n'est jamais du fait des protagonistes, qui peuvent alors vivre leur amour sereinement.

3.1.2. Séduction – entre insistance et appartenance

Nous l'avons vu, le caractère trempé des protagonistes masculins les amène à obtenir tout ce qu'ils désirent et à bouleverser le cours du récit. C'est également le cas en matière de séduction : en effet, ces personnages ne tolèrent aucun refus et insisteront même jusqu'à parvenir à leurs fins.

L'entêtement dans la séduction semble être un atout majeur pour le personnage masculin. Plus il insiste, plus il prouve son caractère exalté et sa passion. Il est incapable d'entendre le refus de l'héroïne car un tel refus ne peut pas exister dans le cadre du récit. Dans *L'Envers d'une passion*, Gilles Torrès, qui était déjà notre modèle de masculinité forte, nous donne encore une fois un exemple parfait d'obstination dans le jeu de séduction.

Pour rappel, lorsqu'il arrive à Paris, Gilles désire retrouver Anne, sa promise d'antan, liée à lui dix ans auparavant par un serment qui affirmait sa possession de la jeune femme (« *Ma femme... ma femme... ma femme*¹⁸² »). Il était donc persuadé de retrouver sa promise malgré le temps passé. L'auteur ferme ainsi le récit (selon la terminologie de Umberto Eco que nous avons examinée dans la partie théorie) autour du fait que les deux

¹⁸² DU PERRY J., *L'Envers d'une passion*, op. cit., p. 3.

amants sont voués à se retrouver : l'insistance du personnage masculin ne fait qu'affermir leur passion. Ce n'est pas à l'héroïne de dénouer la situation.

La ténacité de Gilles se retrouve à trois moments clefs de l'histoire d'amour du récit : tout d'abord, il insiste au cours du serment, puis lors des premières retrouvailles avec Anne et enfin lorsqu'il la convainc de devenir son amante. Son insistance est telle qu'elle bouleverse le cours de l'histoire amoureuse, si bien qu'il semble être le seul à prendre les véritables décisions. Sa persévérance, doublée de son caractère exalté et passionné, sont de nature à intimider la jeune femme. Gilles n'accepte pas que ses moindres plans et désirs soient contrariés.

3.1.3. Un cœur pur

Malgré leur propension à une certaine violence, les héros sont toujours décrits comme ayant un cœur pur. Ils sont d'ores et déjà au-dessus de tout soupçon et de toute faute, ce qui rend acceptable le fait qu'ils obtiennent ce qu'ils désirent. On peut remarquer ce motif dans plusieurs romans.

Aucun de ces cas n'est aussi marquant que celui de Henry D'Etaces dans *Voleuse d'amour*. Henry est un jeune peintre riche et heureux. Il est marié à Martine et les jeunes gens filent le parfait amour. Tout bascule cependant lorsque Henry se prend de passion pour Georgette, une mannequin qui présente les robes chez le couturier où il emmène sa femme. Fasciné, il désire réaliser un portrait d'elle. Martine réalise qu'au cours de leurs multiples entretiens dans son atelier, son mari supplie la séduisante Georgette de devenir son amante. Avec un certain dédain, cette dernière refuse, sous le prétexte que Henry est déjà marié. Le rejet rend celui-ci fou de douleur : la description de son mal-être, comparé à une maladie comme dans *Dolorosa* ou *Miss Baby*¹⁸³, est telle que la lectrice, tout comme Martine, le prend en pitié. Comme nous l'avons vu, c'est la séduisante Georgette que l'on soupçonne immédiatement. Elle manque de cœur en éconduisant de la sorte un homme sur lequel elle a une telle emprise. Ce n'est donc pas l'homme fasciné qui est blâmé, c'est la jeteuse de charme.

On nous a décrit le personnage masculin comme étant le protagoniste au cœur pur, et il le restera malgré ses tentations. Une fois Georgette mise hors d'état de nuire, il retourne

¹⁸³ LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon*, op. cit., p. 287.

à sa femme et il lui explique que ce n'était pas de l'amour mais « Le trouble de l'homme devant une femme trop habile, qui sait se rendre mystérieuse et fuyante¹⁸⁴ [...] ». Il est dès lors lavé de tout soupçon et le couple peut reprendre une vie heureuse.

Le cas de *La Victime* va encore plus loin dans la présomption d'innocence des hommes. En effet, le personnage masculin, Fernand Bochet, qu'on nous présente au début comme un homme assez respectable (il est marchand de bois, conseiller municipal et futur député), se révèle être en réalité l'antagoniste. Lorsque M^{me} Bochet meurt dans une ville où les commérages ont la vie dure, des soupçons de meurtre se portent sur sa sœur Annie. En effet, la rumeur court que cette dernière était la maîtresse de Fernand et qu'elle aurait empoisonné sa sœur par jalousie avec les doses d'arsenic avec lesquelles elle se soignait.

Fernand Bochet affirme qu'il a été contraint de prendre Annie dans son ménage lorsqu'il s'est marié avec Mathilde pour une question de réputation et non pas par amitié. Lorsqu'on découvre la liaison qu'il avait avec sa belle-sœur, il prétend même que c'est sous la contrainte qu'il a fait d'Annie sa maîtresse : il affirme en effet qu'elle l'a séduit et qu'il n'a fait que lui céder (« Une fois ou l'autre, par hasard... Je ne suis qu'un homme... Un jour, la tentation... On ne repousse pas une femme et¹⁸⁵... »). Tout le monde est prêt à croire à la culpabilité de la jeune fille plutôt que de remettre en question l'intégrité de Fernand. Seul un jeune policier au flair aguerri, Tavernier, commence une enquête en marge. Tel un ancêtre lointain du commissaire Maigret, il se fie à son instinct pour tenter de prouver l'innocence d'Annie. On découvre seulement au chapitre sept que Fernand exerce de l'hypnotisme sur Annie pour s'accaparer sa dot et l'empêche de tenter quoi que ce soit contre lui. C'est grâce à ce pouvoir de suggestion qu'il a construit sa réputation et son statut. Confondu, il avoue et se suicide. Son emprise sur Annie prend fin et la jeune fille peut guérir grâce à l'amour de Tavernier. Michel Lemoine observe que cette « obligation morale de se suicider¹⁸⁶ » se retrouve également dans d'autres œuvres telles que *Deux cœurs de femme* mais aussi, plus tardivement, *Pietr-le-Letton*.

¹⁸⁴ MARTIN-GEORGES G., *Voleuse d'amour, Roman sentimental*, op. cit., p. 31.

¹⁸⁵ MARTIN-GEORGES G., *La Victime, Roman d'amour*, éd. Ferenczi, « Mon Livre favori », Paris, 1929, p. 15.

¹⁸⁶ LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon*, op. cit., p. 362.

3.2. Stéréotypes masculins négatifs – l'exigence de la masculinité

Le statut de héros n'est pas accessible à n'importe quel personnage, comme nous l'avons vu dans la partie sur la physiognomonie. Il existe de nombreux codes auxquels le personnage doit répondre pour prétendre à ce rôle. La dérogation à ces traits en fait soit un antagoniste soit un héros en devenir. En effet, certains défauts sont irrémédiables car intrinsèques au personnage – ce sera le cas du vieux mari jaloux – mais d'autres sont des tremplins pour le jeune héros afin de le pousser à se réaliser dans sa pleine potentialité.

Un homme qui aspire à mériter l'amour d'une jeune femme ne doit donc par essence ni être trop vieux et morne, ni trop jeune et inexpérimenté. Nous pourrions également citer le cas de l'homme lourdaud mais cela a déjà été examiné à travers l'importance de l'apparence physique. Nous nous intéresserons donc ici à l'essence même des hommes et leur capacité ou non à assumer les responsabilités du héros.

3.2.1. Le vieux mari jaloux

Un arc narratif récurrent dans les romans sentimentaux de Simenon est celui des jeunes héroïnes contraintes d'épouser de vieux hommes riches. Nous pouvons prendre comme exemple *L'Envers d'une passion* et *L'Étreinte tragique*. Dans le premier, M. Genet-Dubar est décrit comme un « gros financier de Paris¹⁸⁷ », « un vieillard, à cheveux gris, au visage dur¹⁸⁸ ». D'autres caractéristiques viennent s'ajouter à ce portrait au fil du récit : il est jaloux, féroce et âpre. Comme si ces adjectifs ne suffisaient à pas le présenter comme un obstacle, le récit révèle ensuite qu'il est infidèle : on apprend que Marie-Louise, la demi-mondaine rejetée par Gilles, est sa maîtresse.

Enfin, le vieil homme fomentera un terrible plan pour en finir avec Gilles, qui est devenu l'amant de sa femme. Lorsqu'il apprend l'adultère par Marie-Louise, il décide non pas de se battre en duel avec Gilles mais de se suicider pour incriminer ensuite le jeune homme de sa mort. En plus d'être machiavélique, le plan révèle aussi la couardise du vieil homme, qui sait qu'il n'aura probablement pas l'ascendant en duel contre son fougueux adversaire.

¹⁸⁷ DU PERRY J., *L'Envers d'une passion*, op. cit., p. 7.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 6.

Dans *L'Étreinte tragique*, le schéma narratif est le même. Le comte d'Achères est marié pour une affaire familiale à la jeune Nine, l'héroïne du roman. En effet, le père de Nine, un cousin par alliance du comte, s'était trouvé soudainement désargenté et il avait donc volé ce dernier. Pour réparer sa faute, il donne au comte sa fille en mariage. Si le comte est décrit comme un homme égoïste et dur, ce portrait est toutefois nuancé par la mort de sa première femme un an après leur mariage, qui a noirci son être. Cependant, toute justification qu'il y ait à son tempérament, le personnage du comte n'en constitue pas moins un obstacle pour les jeunes amants.

Plusieurs traits sont donc récurrents et stéréotypés chez le personnage du vieux mari. Son couple avec la jeune héroïne est toujours postérieur à la passion des jeunes gens, ce qui légitime celle-ci comme la véritable histoire d'amour du récit. Le mariage est toujours lié à des histoires d'argent, la jeune fille devant se sacrifier pour sauver sa famille de la ruine et du déshonneur. Le mari est décrit comme un vieil homme âpre, morne et peu intéressé par la jeune femme. Nous pourrions être tentés d'y voir les caractéristiques d'un âge que la passion n'atteint plus et qui se complait dans une vie éloignée des tourments de la jeunesse. Cependant, à cela s'ajoute une jalousie féroce et un esprit malveillant : le mari tente de nuire aux jeunes gens. Il sera toutefois déjoué et il trouvera la mort. Ce tour narratif met fin à son mariage avec la jeune fille et cela permet aux amants de s'aimer en toute légitimité.

3.2.2. Le jeune étudiant éconduit

Le cas du jeune étudiant éconduit est tout à fait particulier. Il s'illustre avec Edgard Vigneau dans *Les Yeux qui ordonnent* et Albert Darrien dans *Que ma mère l'ignore !*. Edgard et Albert sont tous deux étudiants en droit. Edgard a abandonné ses études pour suivre la tournée de Zita, une jeune femme qui joue dans des spectacles d'hypnotisme sous l'égide du sombre mage Barberet. À la fin de chaque représentation, Edgard tente d'approcher Zita dont il est épris, mais il se fait éconduire à chaque fois. Petit à petit, alors qu'il dénoue le mystère qui entoure la jeune femme, il se rapproche d'elle. Néanmoins, à chaque avancée, Zita le renvoie cruellement comme si elle ne le connaissait pas. Lorsqu'on comprend qu'elle subit un sort d'hypnose prolongé par Barberet, ses amnésies s'expliquent mais le charme n'est pas pour autant brisé. Une fois le mage confondu, Edgard a l'espoir de conquérir le cœur de la jeune fille. Cependant, il est éconduit une

nouvelle fois, ce qui lui brise le cœur et le pousse au suicide. Le juge qui aidait Edgard dans l'enquête oblige l'hypnotiseur à rompre son maléfice, ce qui libère Zita. Edgard échappe de justesse à la mort et les deux amants peuvent se retrouver.

Albert, quant à lui, étudie pour passer l'examen du barreau. Il est épris de Martine, une jeune fille qui habite dans son immeuble. Chaque jour, il lui fait des avances mais chaque jour elle le repousse avec coquetterie. Alors que sa mère s'inquiète de leur relation, Martine explique qu'elle ne fait que se moquer du jeune étudiant. Lorsqu'elles seront en péril, accusées à tort d'un vol de bijou, Albert proposera son aide à Martine. Elle se détourne cependant de lui pour éviter qu'il découvre son escapade de la veille. Elle était en effet sortie accompagnée d'une collègue et de deux hommes dans des dancings à l'insu de sa mère. C'est là qu'un des hommes lui a remis le collier volé dans un petit paquet fermé, sous le couvert d'un cadeau (« Je tiens d'ailleurs à ce qu'un lien, si léger fût-il, existe entre nous¹⁸⁹... »).

Par amour pour Martine, Albert mènera son enquête de son côté et élucidera le mystère, innocentant de facto les deux femmes. C'est alors que Martine lui révèle, une fois l'affaire terminée, qu'elle ne l'éconduisait que parce qu'elle l'aimait trop.

Les jeunes étudiants ont donc en commun le fait d'être éconduits à de nombreuses reprises par les héroïnes mais de persister dans la cour qu'ils leur font. En effet, il semblerait qu'ils doivent d'abord faire preuve d'utilité, de courage et de persévérance pour mériter l'amour des jeunes filles. Cela n'est pas sans rappeler le cas de l'apparence enfantine d'Yves Dubail dans *Trois cœurs dans la tempête*. Le personnage de l'étudiant est donc un poncif qui semble servir à représenter la jeunesse d'un homme non encore accompli qui doit prouver sa capacité à s'occuper d'une femme.

Cela provoque un contraste avec les héros déjà accomplis. Nous utiliserons les exemples de Gérald de *Un Tout Petit Cœur* et Henry de *Trop beau pour elle !* qui ont déjà un métier : le premier est officier de marine galonné et le second est un avocat fortuné. Nous verrons que la stabilité de leurs positions leur confère l'amour sans réserve de leurs promesses.

¹⁸⁹ DU PERRY J., *Que ma mère l'ignore !, Roman d'amour, op. cit.*, p. 24.

On pourra cependant remarquer le cas de Jean Tavernier dans *La Victime*. Le jeune homme a fait « de sérieuses études¹⁹⁰ » et est désormais un policier spécialisé et vif. Il est célèbre pour avoir élucidé des enquêtes difficiles. Il semble donc issu du moule du personnage masculin stable qui mérite l'amour de la jeune héroïne. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment, *La Victime* déroge aux codes : Annie ne conserve pas sa vertu, l'antagoniste usant de l'hypnose pour abuser d'elle. Une fois encore, le roman contrevient à la règle car l'héroïne éconduit le jeune homme à la situation enviable. Ce n'est que lorsque le sort est levé qu'elle peut l'accepter comme mari. *La Victime* semble donc être à nouveau un cas à part, renvoyant le héros stable et accompli au rang des jeunes étudiants qui doivent prouver leur valeur, jusqu'à la résolution du mystère.

3.3. Valorisation d'un certain type de fémininité – la soumission héroïque

Les héroïnes féminines sont très différentes de leur pendant masculin. Si leur but est le même – vivre un amour heureux – la manière pour elles d'y parvenir est tout à fait différente. Les femmes sont valorisées à travers des caractéristiques qui semblent complémentaires à celles des hommes, tout en leur étant opposées.

Nous avons passé en revue l'idéal physique des deux sexes et l'opposition que nous avons pu en retirer se retrouve en écho dans leurs caractères-types. En effet, là où l'homme était un athlète puissant et passionné, la femme est une petite poupée représentant souvent la fragilité, qui se décline en diverses facettes.

3.3.1. Un tempérament modéré, passif

De même, là où l'homme prend les choses en main et se laisse guider par son exaltation, la femme est souvent représentée comme le personnage qui subit les événements décidés pour elles. Elles représentent dans le schéma de Greimas l'« objet¹⁹¹ » de désir. Ce sont les personnages féminins qui suscitent chez leur pendant masculin l'impulsion de l'action. Elles sont aussi « destinataires¹⁹² » dans ce même schéma car nous remarquerons que leur passivité les fait profiter du secours de leur amoureux transi. Il y a plusieurs degrés dans cette passivité.

¹⁹⁰ MARTIN-GEORGES G., *La Victime, Roman d'amour*, op. cit., p. 23.

¹⁹¹ GREIMAS A.J., *Sémantique structurale*, op. cit., cité par DEMOULIN L., *Analyse textuelle II, introduction à la narratologie*, op. cit., p. 10.

¹⁹² *Ibid.* p. 11.

Les plus passives des héroïnes sont sans aucun doute Annie dans *La Victime* et Zita dans *Les Yeux qui ordonnent*. Toutes deux sont littéralement privées de leur capacité à agir car elles sont sous l'emprise hypnotique des antagonistes. Aucune décision n'est prise par Annie en personne car elle dépossédée de l'usage de la parole par son beau-frère. Même lorsque l'emprise de son tortionnaire s'estompe, le pouvoir de décision échoit à son futur mari, le policier Jean Tavernier, comme nous l'avons vu. Dans *Les Yeux qui ordonnent*, ce n'est que grâce à la persévérance d'Edgard qu'aux termes de multiples tentatives, le sort qui hypnotise Zita et l'oblige à commettre des vols est levé. Cette dernière peut alors épouser Edgar et vivre heureuse avec lui.

Ensuite, Anne dans *L'Envers d'une passion* est typiquement le miroir des événements qui ponctuent le récit. On voit sur elle l'effet de la passion suscitée par Gilles ou encore le désarroi face à l'accusation de meurtre qui incrimine son amant. Ce n'est pas elle qui résoudra le mystère : elle se contente de recevoir les informations qu'on lui donne sur la culpabilité de son amant et de se morfondre. C'est Marie-Louise, la maîtresse du mari d'Anne, qui révèle le plan de ce dernier. C'est grâce à ce personnage secondaire que le héros est disculpé et que les jeunes amants peuvent se retrouver.

Annie Mascaret, dans *Un tout petit cœur*, essaye d'avoir l'ascendant sur Torduron lors de leurs discussions et de ne pas le laisser l'impressionner. Cependant, ses diverses tentatives ne peuvent qu'échouer car elle est plus faible et frêle que son agresseur et elle aura besoin de Gérard, un officier de marine exalté et épris d'elle, pour la sortir des pièges de Torduron.

Plus active est certainement Jane Médanges dans *Trois Cœurs dans la tempête*. Cependant, sa bravoure est freinée car elle doit jouer le rôle de la fiancée du comte devant Yves en échange du sauvetage de ce dernier, pris dans la tempête à leur poursuite. À partir de ce moment, elle est privée de tout pouvoir de décision : c'est Yves qui prend le récit en main et sauve les deux femmes de l'emprise du comte.

Martine dans *Que ma mère l'ignore !* est peut-être la plus hardie des héroïnes : alors qu'elle se laisse entraîner dans une soirée par une de ses collègues de travail, la jeune fille se retrouve malgré elle au cœur d'une histoire de vol de collier. Elle refuse l'aide du jeune étudiant épris d'elle, se débarrasse seule du voleur qui revient réclamer son dû et tente d'éclaircir l'affaire par elle-même. Lorsqu'elle apprend que sa mère est emprisonnée et

interrogée par sa faute, Martine est rongée par la culpabilité et tente de se suicider. Le jeune Albert, qui a continué tout de même l'enquête de son côté, innocente Germaine et appelle un médecin au chevet de Martine. Cette dernière finit par admettre qu'elle aime Albert et ils vivent heureux en famille.

3.3.2. Le cas inverse de « l'hystérie »

Le cas de Germaine dans *Rien que pour toi* et de Martine dans *Voleuse d'amour* est différent des autres. Elles sont toutes deux passives quant aux événements du récit mais leurs sentiments s'expriment dans un certain accès de colère ou une certaine forme de violence qui leur fait perdre leurs moyens.

Germaine n'est pas comme les autres héroïnes qui restent relativement calmes et composées face aux événements. La réaction la plus forte des héroïnes est en général l'évanouissement ou le délire par la fièvre. Germaine au contraire est en proie à une véritable crise de nerfs qui la fait pleurer et perdre tous ses moyens au point d'effrayer son bienfaiteur. Léopold, affolé, se retire alors qu'elle met sa chambre sens dessus dessous, laissant penser à une crise d'hystérie.

Le cas de Martine D'Etaces dans *Voleuse d'amour* est assez ambigu : elle assiste assez passivement à la passion de son mari pour une mannequin, sans jamais mettre ce dernier face à ses actes. Sa passivité change cependant selon la personne à qui elle fait face : elle va jusqu'à supplier sa rivale de devenir la maîtresse de son mari pour mettre fin à ses souffrances. Lorsque celle-ci refuse avec un certain mépris, Martine sort de ses gonds, la traite de monstre et s'en prend à elle. Devant le stoïcisme de Georgette, Martine saisit un chenet de fonte et frappe sa rivale à la tête, la laissant pour morte. Martine délire ensuite comme les autres héroïnes, en proie à la fièvre, mais c'est la seule occurrence d'une protagoniste féminine qui agit sous le coup de la colère. Annie frappe également Torduron à la tête mais c'est par légitime défense alors qu'il attente à sa pudeur. Le cas de Martine ici est tout différent car elle n'est en aucune façon menacée physiquement, elle perd seulement ses moyens face à l'implacable Georgette qui refuse de se vendre à son mari. Ce sera malgré tout Henry qui résoudra l'intrigue, en réduisant une bonne fois pour toutes Georgette au silence avec de l'argent.

3.3.3. La pudeur et la virginité

La pudeur des héroïnes leur est distinctive et essentielle. En effet, lorsqu'on rencontre les protagonistes féminines au début des romans, elles sont souvent représentées en jeunes filles n'ayant aucune connaissance de l'amour. Lorsqu'elles en font l'expérience pour la première fois, elles sont paralysées par la passion, car il s'agit d'un sentiment qu'elles ne connaissent guère. Annie dans *Un tout petit cœur* entre pratiquement en transe, au bord de l'évanouissement, lorsqu'elle embrasse Gérald pour la première fois. Anne de *L'Envers d'une passion*, bien que mariée dans la suite du récit, nous est d'abord présentée comme l'amour de jeunesse de Gilles, impressionnée par les serments qu'ils s'échangent.

Le cas de Jane Médanges dans *Trois cœurs dans la tempête* est toutefois différent, elle ne se laisse pas impressionner par l'amour car elle a déjà été mariée mais cela est excusé par le fait que son mari est mort un mois après leur mariage et qu'elle n'avait pas eu le temps de beaucoup le connaître. De plus, il s'agissait d'un mariage arrangé par sa famille et elle n'a pas été trop atteinte par le décès de son mari. Elle conserve donc tout de même de la pudeur et un semblant de virginité qu'elle devra protéger des avances du comte Protov.

Préserver cette virginité par tous les arcs narratifs possibles semble impératif dans tout le corpus. En effet, dans *Les Yeux qui ordonnent*, Zita est sous l'emprise hypnotique de Barberet, qui est décrit comme un homme beau et sombre et qui pourrait faire d'elle tout ce qu'il veut. Il est cependant précisé qu'ils dorment dans des chambres séparées et que Barberet ne veut pas faire d'elle sa maîtresse par l'hypnose. Il veut qu'elle l'aime d'elle-même. Le seul cas qui déroge à cet arc narratif est à nouveau celui d'Annie dans *La Victime* : Fernand Bochet la soumet à son désir par l'hypnose, ce qui rend le roman plus noir que *Les Yeux qui ordonnent*, qui possède le même arc narratif. C'est assez étonnant car le roman est classé sous l'appellation « Roman d'amour ».

3.4. Stéréotypes féminins négatifs – les autres types de femmes

Dans les romans sentimentaux de Simenon sont également représentés d'autres types de femmes que l'héroïne pure, courageuse et au grand cœur. Beaucoup de femmes, même parmi les protagonistes, présentent en effet des traits négatifs à travers les yeux des autres

personnages. Ainsi, ces caractéristiques, typiquement conférées aux femmes, sont repérées à travers la perspective des personnages masculins qui leur font face.

3.4.1. La femme tentatrice

Pour Fernand Bochet, antagoniste dans *La Victime*, le fait qu'il n'est « qu'un homme¹⁹³ » suffit à justifier son infidélité. En effet, ce sont les femmes qui sont des tentatrices auxquelles il est impossible de résister. On peut donc supputer que, dans l'imaginaire collectif de l'époque, les femmes ont un pouvoir intrinsèque de séduction qui les fait parvenir à leurs fins et que la nature même du désir masculin, soi-disant plus irréprouvable que le désir féminin, les empêche de résister à la tentation. Pour que ce stéréotype qualifiant les personnages féminins fonctionne, il faut en effet que soit partagée parmi les lecteurs la conviction qu'une jeune femme a de toute façon un certain pouvoir, ou tout du moins un ascendant, sur les hommes. L'auteur s'adresse à un lectorat dont il connaît les codes, comme nous l'avons vu, et le caractère intrinsèquement séduisant des femmes semble en faire partie.

Le cas de Georgette dans *Voleuse d'amour* est tout différent. Ici, il s'agit bien d'une femme tentatrice et très séduisante. On peut aisément comprendre pourquoi un homme peut succomber à son charme. Cependant, le caractère extrêmement séducteur de Georgette est présenté dans le récit comme un danger. Son charme semble être presque magique et inexplicable (« Henry était pris, ou plus exactement possédé par cette femme¹⁹⁴. »). Henry se trouve dans un état presque dépressif lorsqu'elle se refuse à lui.

Georgette sera dès lors punie en raison de son charme. Elle n'a pas le droit d'être ensorceleuse à ce point et de se refuser aux hommes qu'elle envoûte. La manière dont Georgette est traitée à cause de son caractère séduisant est assez choquante : elle est d'abord courtisée avec persistance par Henry malgré ses refus, elle est ensuite confrontée et battue par Martine et enfin, elle est traitée avec dégoût par Henry qui, libéré du charme de sa séduction, la méprise parce qu'elle accepte l'argent qu'il lui propose (« Elle a accepté ! prononça Henry d'Etaces non sans un certain dégoût¹⁹⁵. »)

¹⁹³ MARTIN-GEORGES G., *La Victime, Roman d'amour, op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁴ MARTIN-GEORGES G., *Voleuse d'amour, Roman sentimental, op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 32.

Une femme tentatrice dans les romans sentimentaux de Simenon ne peut pas triompher. Les héroïnes ne parviennent jamais au bonheur par leur capacité de séduire l'homme qu'elles désirent. Si elles sont destinées à l'amour, le personnage masculin sera conquis par leur beauté et leur grâce. Il est possible que celles-ci doivent être révélées par une tenue élégante comme dans *Rien que pour toi*, mais la protagoniste féminine ne devra jamais user de ses charmes, ni ruser par la séduction pour parvenir à ses fins. C'est par son courage et en restant fidèle à son cœur que l'héroïne des romans sentimentaux pourra accéder au bonheur. La passion révélera l'homme unique à qui l'héroïne peut (et doit) se donner.

3.4.2. La femme matérialiste

Un autre trait assez révélateur de la mentalité de l'époque est le matérialisme des personnages féminins. Il n'est pas rare que les héroïnes soient impressionnées par les richesses, la beauté, le confort... En effet, Germaine, dans *Rien que pour toi*, se laisse guider par Léopold Boiret pour changer de style et se faire admirer de la société parisienne. Cependant, elle fait rapidement montre d'un goût très sûr des belles choses et choisit les toilettes les plus précieuses et tape-à-l'œil. Le même attrait pour les belles tenues caractérise Martine dans *Voleuse d'amour* : elle se rend avec son mari chez le couturier où la jeune femme apprécie le défilé des riches toilettes et le confort de savoir que son mari payera.

Même Anne, dans *L'Envers d'une passion*, représente d'une certaine façon la femme matérialiste. Comme nous l'avons vu, la jeune femme hésite à quitter le confort de son mariage pour Gilles. Elle entame plutôt une relation adultère avec lui mais elle ne peut s'empêcher d'avoir besoin de voir le monde, car elle est devenue une vraie Parisienne : elle emmène Gilles dans des cafés chics où ils ne manquent pas de se faire remarquer. Le besoin de confort l'emporte donc sur la prudence et la coquetterie surmonte la pudeur.

Il est donc généralisé dans les romans sentimentaux de Simenon que les femmes ont besoin de confort et de sécurité matérielle. Elles se reposent sur les hommes pour répondre à ces besoins et ne le trouvent pas dans une profession, qui ne leur est pas accessible. Lorsque les femmes travaillent, nous le verrons plus loin, ce n'est jamais que par la plus grande nécessité, lorsqu'elles n'ont pas de mari pour subvenir à leurs besoins, ce que nous avons remarqué lors de l'examen du caractère des héros.

3.5. *Le statut particulier de la maitresse*

Une autre figure narrative est celle de la maitresse. Elle apparaît de nombreuses fois dans les romans sentimentaux et véhicule avec elle une série de préconceptions et d'images, bien souvent négatives, partagées par le lectorat. Il existe plusieurs catégories de maitresses et chacune correspond à des caractéristiques déjà bien connues de ce type de personnage.

3.5.1. **La maitresse jalouse et déraisonnable**

La figure de la maitresse est souvent négative dans l'imaginaire collectif : c'est l'autre femme, la briseuse de couple et on lui associe souvent des traits de caractères peu louables. C'est le cas d'Hortense dans *Que ma mère l'ignore !*, une femme mûre très séduisante, collectionnant les hommes et à l'aise dans les dancings. Elle est la maitresse de Martin Mollard, un juge qu'elle semble d'ailleurs tromper régulièrement au cours de soirées débridées ; elle reste avec lui car son nom et son statut l'avantagent.

Elle est rangée, ou à peu près. Elle vit plus ou moins maritalement avec le juge d'instruction Mollard, un brave homme qu'elle entraîne de force dans les endroits où l'on s'amuse et qui s'y ennuit à mourir [...] Elle danse sans cesse avec des jeunes gens, leur donne rendez-vous chez elle au nez et à la barbe de son juge¹⁹⁶...

Au cours de la soirée, le collier de perles d'Hortense a été volé par Ernest et confié à son insu à Martine. Germaine, s'étant incriminée pour sauver sa fille, se retrouve face au juge Mollard qui l'interroge dans le cadre de l'enquête. Or ce dernier a l'air de beaucoup souffrir de sa vie : il dit mener une existence vide aux côtés d'Hortense et semble désireux de se ranger aux côtés de Germaine, auprès de laquelle il se fait pardonner sa faute d'antan : il avait abusé de cette dernière puis l'avait abandonnée avec son enfant.

Sur ces entrefaites, Hortense arrive et tombe sur le juge et l'accusée étonnamment proches. Par jalousie, elle s'apprête à clamer sur tous les toits que le juge est l'amant de l'accusée. Pour la faire taire et accepter qu'elle ne portera jamais son nom, le juge achète son silence par un gros chèque. Hortense est représentée comme une maitresse déraisonnable et cruelle avec son amant ce qui semble aider à réparer les fautes de celui-ci, que l'on prend en pitié. Son rôle est donc déterminant pour la chute de l'histoire, dans

¹⁹⁶ DU PERRY J., *Que ma mère l'ignore !*, Roman d'amour, op. cit., p. 20.

la mesure où il permet que l'on prenne en amitié le violeur d'autrefois, qui semble désormais accroché à une harpie des griffes de laquelle on doit l'arracher.

Un autre cas intéressant à traiter est celui de Marie-Louise d'Ars dans *L'Envers d'une passion*. Elle jouera cependant un rôle crucial dans le récit, comme on l'a vu, en écrivant une lettre au juge pour révéler le plan de M. Genet-Dubar pour inculper Gilles. Bien que ce soit elle qui dénoue le récit et permet aux amants de se retrouver, elle sera punie de sa petite vertu, de sa jalousie et du rôle qu'elle a joué dans le drame : ce n'est évidemment pas elle que Gilles choisira. Elle verra les amants s'aimer et restera sur le côté, envieuse de cette passion. Ses bons sentiments sont écartés du fait qu'elle n'est pas l'héroïne et l'amour lui ainsi est refusé. Sa jalousie a plus de poids que ses bonnes actions.

3.5.2. La maitresse sans cœur punie

Dans le même ordre d'idée, la maitresse dans *Voleuse d'amour*, pour autant qu'on puisse la qualifier ainsi, se montre également déraisonnable du point de vue des autres personnages au point qu'elle mérite d'être punie.

Nous avons déjà pu traiter de la figure de Georgette, qui à travers les yeux des personnages exerce un pouvoir de séduction très puissant. Ses charmes attisent la passion d'un homme marié qui ne peut se défaire d'elle. Elle refuse de devenir sa maitresse car il est marié à une autre mais on présente son refus comme un instrument de sa vengeance : Georgette se joue de la passion de Henry pour se venger de devoir sourire devant les clients toute la journée.

Lorsqu'on apprend ce fait, son refus devient d'autant moins légitime et la cruauté du charme qu'elle exerce sur Henry prend une autre dimension : celle de la maitresse sans cœur. Jusque-là, la lectrice était encore libre de croire que Georgette ne faisait rien pour entretenir la passion de Henry et que celui-ci était simplement en admiration devant sa beauté séduisante. Il fallait donc ajouter une ultime preuve de la perversion de son caractère : la vengeance. Elle devait être animée d'un noir dessein pour que la lectrice n'ait d'autre choix que de la considérer comme coupable. Pour être l'antagoniste du récit, il faut qu'il ne subsiste aucun doute sur ses intentions. Cela innocente en même temps Henry, dont on doit préserver le statut de héros. Pour ne pas qu'il soit entaché par

l'infidélité, il faut qu'elle se refuse, et pour ne pas qu'on puisse reprocher à Henry son insistance, il faut qu'elle ait un plan dont il ne serait que le pion.

Nuançons cependant ce procès de la maîtresse. Lorsque la passion entre les deux jeunes amants est antérieure au mariage de l'héroïne avec un vieil homme, elle n'est pas condamnée, comme nous l'avons vu dans les cas de *L'Envers d'une passion* et *L'Étreinte tragique*. Ainsi le cœur a des raisons que la raison ignore et il est permis de transgresser les lois du mariage lorsque la passion des jeunes amants le précède.

3.6. La fille innocente et naïve qui se laisse abuser

Le contre-chant de la figure de l'héroïne est la jeune fille naïve qui se laisse éblouir par les charmes de l'amour. Là où la protagoniste fait preuve d'une grande force pour protéger sa vertu, la jeune inexpérimentée tombe dans les bras des hommes trop facilement. Nous pouvons illustrer ce cas par celui de Monette dans *Trois cœurs dans la tempête*, cette jeune femme un peu effacée et malchanceuse en amour. Le comte Protov abuse de sa naïveté et de sa méconnaissance de l'amour pour faire d'elle sa maîtresse et ainsi inciter Jane, sa véritable cible, à voler à son secours.

Si Jane a résisté au piège de Protov et défendu sa vertu, Monette, qui n'a au contraire pas résisté à la tentation, se voit affublée d'une sentence narrative terrible : elle se rendra compte qu'elle n'est en réalité pas faite pour l'amour mais pour servir le couple de Jane et Yves, les protagonistes. La chute du récit fait écho à son incapacité à discerner le véritable amour la rend incapable d'entretenir des relations amoureuses. La morale qu'elle devra tirer de l'aventure est de s'abstenir d'en engager de nouvelles : « Je ne suis pas née pour aimer, mais pour jouir du bonheur des autres... murmura-t-elle doucement. [...] Peut-être aussi pour les aider à être heureux¹⁹⁷. »

On remarquera que ce n'est que lorsque les jeunes filles se sont données aux mauvais hommes qu'elles sont blâmées. Autrement dit, lorsque l'héroïne est séduite par le héros, elle ne prend pas garde, tous les charmes de l'amour lui font tourner la tête au point que le couple entre souvent dans une sorte de transe qui les meut dans la passion. L'héroïne n'est jamais blâmée de se donner à son amant car le véritable amour a guidé leur étreinte. Comment peut-on cependant savoir où est le véritable amour et lequel est factice ?

¹⁹⁷ DU PERRY J., *Trois cœurs dans la tempête*, Roman dramatique, op. cit., p. 63.

Comment reconnaître la tromperie par avance ? Peut-on réellement blâmer les victimes d'avoir cru à l'amour de leur agresseur ? Peut-on punir Monette de s'être laissé séduire par le seul homme qui semble la préférer à Jane ? Il semblerait dès lors que l'assurance du véritable amour doit se présenter comme une évidente providence, un geste du destin qui lierait deux âmes. La faculté de discerner les sentiments sincères de la simple attirance physique semble être réservée aux héroïnes. Celles-ci sont également définies par leur vertu, ce qui fait défaut désormais au personnage de Monette. Elle devient une fille gâchée et ne mérite plus l'amour. Ce sont cependant les fonctions stéréotypées que remplissent les personnages qui définissent le jugement qui est porté sur leurs actions par la lectrice : les héroïnes qui cèdent à leur amant ne sont pas punies.

4. LA JALOUSIE – POSITIVE POUR LES HOMMES, NÉGATIVE POUR LES FEMMES

4.1. La jalousie au masculin

La jalousie est un stéréotype fortement saillant lorsque l'on parle de la différence de traitement entre les personnages féminins et masculins. En effet, le héros, nous l'avons vu, a un caractère exalté et se laisse aller à la passion. Il a donc des prédispositions à la jalousie. Cela lui permet de devenir, le temps venu, le sauveur de sa belle lorsqu'elle tombe dans les griffes de l'antagoniste du récit.

On retrouve cet arc narratif dans pratiquement tous les romans où le protagoniste masculin joue un rôle actif. Nous écartons dès lors Henry d'Etaces dans *Voleuse d'amour* qui est un personnage qui subit la passion et ne joue pas le rôle du sauveur. En revanche, nous pouvons évoquer Henry dans *Trop beau pour elle !* à qui la jalousie sert puisqu'elle lui fait surveiller Line, son ancien amour. Lorsqu'il voit qu'elle est au bras d'un autre homme, il la suit toute la soirée, ce qui lui permettra de la sauver ensuite lorsque l'importun se montrera trop entreprenant.

De façon encore plus parlante, Gilles dans *L'Envers d'une passion* et Georges dans *L'Étreinte tragique* sont des exemples de la jalousie qui sert les passions des hommes. En effet, les deux protagonistes retrouvent leur amante d'antan, désormais mariée à un vieil homme riche pour des raisons familiales. La jalousie qu'ils éprouvent à l'égard des maris les rend persévérants et leur permet de reconquérir leurs amantes. Nous remarquerons au contraire que la jalousie des vieillards ne les sert pas car ces personnages mourront de

s'être mis en travers du bonheur des deux jeunes amants. Tous les personnages masculins ne sont donc pas égaux face aux conséquences de la jalousie.

Les exemples les plus frappants sont sans doute celui d'Yves Dubail dans *Trois cœurs dans la tempête* et celui d'Edgard dans *Les Yeux qui ordonnent*. C'est en effet l'amour qu'ils portent respectivement à Jane et Zita qui suscitent leur détresse et leur jalousie. Cela les poussent à sauver les jeunes femmes des griffes des antagonistes. Au début du roman, Yves est décrit comme un exalté en proie à une jalousie mal placée : il accuse en effet Jane d'être sensible non seulement au charme du comte Protov, mais surtout à sa richesse. Ce sera cependant ce sentiment qui le guidera aussi pour poursuivre le bateau du comte en pleine tempête alors que celui-ci emmène Jane qui y est montée, semblerait-il, délibérément. La jalousie semble donc être le moteur de toutes les actions du héros.

Edgard secoure Zita parce que les hommes qui entourent cette dernière la convoitent. Jules Caron, un gros distillateur, veut s'offrir ses charmes en l'éblouissant de sa richesse et Barberet, le mage, la tient sous l'emprise de l'hypnose pour s'attirer son amour. C'est par amour pour Zita qu'il la défend jalousement contre les deux antagonistes. C'est un puissant moteur des récits qui guide les actions des protagonistes. Il faut remarquer également que cette jalousie est très valorisée chez les hommes car elle traduit l'amour véritable qu'ils portent à leur amante.

4.2. La jalousie au féminin

La jalousie des protagonistes féminines ne traduit pas de si nobles sentiments. Elle semble plutôt être condamnée et surtout immobilise ses victimes. On se rappellera du cas de la maîtresse jalouse étudié ci-dessus, mais cette émotion n'est pas réservée qu'aux personnages féminins secondaires. Le cas de Martine d'Etaces, héroïne de *Voleuse d'amour*, est tout autant interpelant. Durant la majorité du récit, elle assiste impuissante à la passion de plus en plus dévorante de son mari pour une autre femme. Sa jalousie s'efface pour faire place à une volonté plus noble : aider son mari qui souffre. C'est ce qui la motive à devenir actrice du récit, à découvrir la vérité et à confronter Georgette.

Pourtant, alors qu'elle épie son mari dans son atelier, elle a beau se persuader que ce n'est pas pour le surveiller mais seulement pour le comprendre et le sauver, elle affiche l'attitude d'une femme jalouse. De même lorsqu'elle confronte Georgette pour la supplier

de prendre son mari pour amant, elle finit par lui asséner un coup de chenet sur la tête, geste désespéré qui pourrait tout aussi bien traduire sa rivalité avec la maîtresse de son mari. La jalousie a tellement mauvaise réputation chez les femmes que l'héroïne ne peut en être entachée. On lui substitue un sixième sens, présentation positive qui permet de sauver l'honneur de la protagoniste.

La femme possède comme un sens supplémentaire. N'est-ce pas de la divination ? Elle perçoit des détails si menus d'atmosphère que c'en est un prodige. Et même, il semble que la pensée de ses voisins se matérialise pour elle¹⁹⁸.

5. LES PROFESSIONS DES FEMMES – COMMENT RÉUSSIR EN TANT QUE FEMME DU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

La plupart des romans de notre corpus sont caractérisés par l'absence de profession des héroïnes. Nous irons même plus loin en affirmant que, lorsque les femmes travaillent, ce n'est jamais un signe de réussite. L'héroïne travaille dur pour peu d'argent et son travail est uniquement alimentaire, jamais valorisé en tant qu'activité. Les professions réservées aux femmes sont souvent liées au domaine du service et peu prestigieuses : elles sont serveuses, dactylographes, danseuses ou encore mannequins. Les femmes ne s'émancipent pas grâce à leur salaire : il leur permet uniquement de survivre, le temps qu'un homme vienne leur offrir une situation plus stable. La réussite des femmes n'est donc jamais professionnelle.

5.1. Serveuse

Dans le prologue de *Que ma mère l'ignore !*, Germaine est une jeune fille de 17 ans qui est serveuse dans la crémérie de sa mère. Ce statut ne permet aucune émancipation à la jeune fille : puisqu'elle travaille avec sa mère et vit donc chez elle, son travail n'est même pas alimentaire. En effet, on ne s'attarde aucunement sur la rémunération de Germaine, ni sur ce à quoi elle consacrerait cet argent.

On pourrait même aller jusqu'à dire que son travail est synonyme d'une certaine aliénation de sa personnalité : elle est décrite à travers les louanges des clients. Son travail et le profit qu'elle en tire, quel qu'il soit, ne la caractérisent donc pas, ce n'est que le

¹⁹⁸ MARTIN-GEORGES G., *Voleuse d'amour, Roman sentimental*, op. cit., p. 1.

regard des habitués qui la définit : c'est une jeune fille de 17 ans pétillante, que l'on ne peut qu'estimer et admirer.

L'appui des clients ne permet pas non plus à Germaine de s'élever. Au contraire, les compliments et le soutien qu'elle reçoit la rendent peu méfiante. C'est d'ailleurs Martin Mollard, un des clients fidèles, en qui la mère de la jeune fille avait confiance, qui abuse d'elle lors d'un bal. Enceinte, elle devra désormais assumer la charge d'une petite fille en trouvant un véritable emploi alimentaire... Le travail est synonyme pour elle de misère, qui va de pair avec sa condition de mère célibataire. C'est cela qui est dénoncé et non le crime de son violeur en lui-même. C'est en effet Martin, devenu juge, qui sera présenté comme la solution aux malheurs de Germaine. Sa fortune le dédouane de ses fautes, ce qui ne peut manquer de heurter la sensibilité du lecteur aujourd'hui. Ce que Martin répare, ce ne sont pas les séquelles psychologiques de son acte mais bien la condition financière dans laquelle il a laissé la jeune fille. Sa culpabilité porte sur le fait qu'il a mis la jeune fille dans l'obligation de travailler et non sur l'abus qu'il lui a fait subir.

5.2. *Dactylographe*

Au chapitre suivant du même roman, on représente Germaine, devenue une femme de 35 ans, élégante et distinguée, qui travaille dur. Elle vit avec sa fille, Martine, qui a désormais 17 ans. Toutes deux travaillent donc afin de pourvoir à leurs dépenses alimentaires, sans se permettre ni confort ni coquetterie. La description de leur appartement le montre sous un jour rudimentaire. Le mode de vie des deux femmes est sobre et ce qui est valorisé n'est pas leur indépendance mais leur entraide dans la difficulté.

Martine est dactylographe dans une banque. Ce n'est pas non plus un emploi qui lui permet de vivre confortablement ni d'assumer de grandes dépenses. Il n'est d'ailleurs jamais question de son revenu. C'est dans le cadre de son travail qu'elle rencontre Olga, une jeune femme « libre d'allures et de mœurs [...] d'une coquetterie plus provocante que Martine¹⁹⁹ [...] » qui l'entraîne dans une sortie nocturne à l'insu de la mère de Martine et à l'issue de laquelle les deux héroïnes seront soupçonnées de vol. Le travail de Martin n'est encore une fois pas synonyme d'émancipation. Il s'agit au contraire d'une

¹⁹⁹ DU PERRY J., *Que ma mère l'ignore !, Roman d'amour, op. cit.*, p. 14.

situation temporaire, dans laquelle elle rencontre des gens qui peuvent la pervertir. La leçon que tire la lectrice est qu'il vaut mieux qu'elle s'éloigne de ce milieu en trouvant un bon parti.

De la même façon, Zita, avant de subir l'hypnotisme de Barberet, était dactylographe. Dans le roman, cette situation est décrite de la façon suivante : « [elle] vivait son humble vie au milieu du vaste tourbillon parisien. [...] elle était libre, mais ne songeait guère à en profiter²⁰⁰ ». On voit donc la vie à laquelle sont destinées les dactylographes : un quotidien modeste dont elles se contentent sans y réfléchir et sans s'en plaindre. Elles n'ont pas de rêve d'émancipation ni de meilleures conditions ; elles se satisfont d'un *statu quo* médiocre jusqu'à rencontrer un homme qui pourvoira à leurs besoins.

5.3. *Danseuse*

Trop beau pour elle ! voit son héroïne émancipée financièrement : Line est danseuse de cabaret. Elle a beaucoup de succès malgré le fait qu'elle ne prenne pas d'amant, précision qui permet de conserver la vertu de la protagoniste, comme nous l'avons précisé. Elle semble se moquer de l'amour et des sentiments, raillant une de ses collègues qui lit *Martyres de l'âme* et éconduisant tous ses prétendants. Cependant, son indépendance n'est pas présentée comme une fin en soi : elle est fortement incitée à se faire entretenir par un homme par ses camarades et par son directeur, qui distribue des amendes aux danseuses insoumises et trop prudes. Ce contexte rappelle, selon Michel Lemoine, celui de *Annie, danseuse* qui a lieu aussi dans le monde du « music-hall²⁰¹ ».

Alors que Line rêve de « devenir un jour une vedette, une de ces femmes toutes puissantes qui peuvent se jouer des hommes²⁰² ! », elle finit par se laisser courtiser par Alvéar Pirandollini, un riche marchand. Elle le fait non par appât du gain mais parce qu'elle désire se venger de son ancien amour qui l'a trahie. Cependant, elle ne peut nier l'amour qui la lie à Henry. Son mariage avec ce dernier procure à Line une situation de confort : fils d'un procureur de la République, il s'est accompli en devenant un riche avocat.

²⁰⁰ DU PERRY J., *Les Yeux qui ordonnent*, op. cit., p. 6.

²⁰¹ LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon*, op. cit., p. 282.

²⁰² VIOLIS G., *Trop beau pour elle !, Roman d'amour*, éd. Ferenczi, « Le Petit Roman », Paris, 1929, pp. 21-22.

Malgré ses rêves et son désir d'indépendance, c'est l'amour qui l'emporte dans le cœur de Line. Son aspiration à l'émancipation ne semble avoir été que passager : c'est le résultat d'une peine de cœur. Aucune femme raisonnable ne refuse l'amour, à moins d'avoir eu le cœur brisé, surtout quand l'élue de son cœur peut subvenir à ses besoins. Lorsque Henry la retrouve et lui explique qu'il ne l'a pas trahie, elle lui cède immédiatement et annonce leur mariage à ses anciennes collègues danseuses. Elle leur explique alors que son désintérêt apparent pour l'amour et ses moqueries à l'égard des plus sentimentales ne venaient que de son envie du bonheur d'être aimée.

5.4. La femme entretenue

La réussite des femmes n'est jamais matérielle, ou plutôt, la réussite matérielle ne leur incombe pas. Les héroïnes parviennent au bonheur en trouvant l'amour : c'est leur unique but dans les romans sentimentaux. L'objet de cet amour doit en contrepartie faire preuve d'une grande force de caractère qui assure la stabilité et assurer un confort financier pour les entretenir. On ne peut manquer de remarquer le fossé qui existe entre la fièvre amoureuse presque spirituelle qui habite les personnages féminins et la conséquence prosaïque que cela fait peser sur leurs homonymes masculins.

6. LES PROFESSIONS DES HOMMES – LE SUCCÈS PROFESSIONNEL ET SENTIMENTAL

Les hommes au contraire, nous l'avons vu, doivent faire la preuve d'une stabilité suffisante pour assumer le confort du couple. Nous avons noté qu'ils doivent à cet égard faire montre d'une grande force de caractère et que le statut d'étudiant n'est pas suffisant pour conquérir immédiatement le cœur d'une jeune femme. Nous pouvons dès lors examiner quels métiers sont à même d'y parvenir. Nous étudierons également les statuts qui font des personnages secondaires des adjuvants ou des antagonistes.

6.1. Les protagonistes

6.1.1. Les métiers de loi

Nous avons pu observer qu'une bonne partie des protagonistes masculins sont de près ou de loin liés aux métiers de loi. Par exemple, Henry Casenave dans *Trop beau pour elle !* est un riche avocat, fils d'un procureur qui a hérité d'un beau nom. Lorsqu'il rencontre la protagoniste, Line, le jeune homme n'a pas encore de métier mais il a déjà

un statut et une certaine fortune dont il a hérité, ce qui pousse sa famille à le fiancer à une autre femme à la condition plus noble. Ce n'est que lorsque Henry a pu s'émanciper de sa famille en exerçant une profession avantageuse qu'il a pu se mettre à la recherche de Line, une fois ses fiançailles rompues. Sa position assure le confort du couple et permet à Line de cesser son activité de danseuse de cabaret, pour laquelle elle éprouve beaucoup de honte : « Vous savez donc ce que je suis... Il y a un mot²⁰³... » Il la sort de sa situation désavantageuse et lui permet une vie stable sans qu'elle ait à nouveau à se soucier de l'aspect financier ou de sa réputation.

Nous avons étudié les cas des étudiants en droit Edgard et Albert dans le point sur la situation des étudiants. Soulignons ici que le simple sujet de leurs études leur confère un certain prestige et qu'il assure leur avenir. Edgard bénéficie de relations grâce au métier de loi de son père et mérite l'amour de l'héroïne car il se destine à une carrière brillante. Albert met à profit ses compétences juridiques pour tirer au clair l'affaire du vol et ainsi innocenter la femme qu'il aime ainsi que sa mère.

Les métiers du droit sont donc pour les protagonistes un synonyme de succès dans leurs entreprises et de confort dans leur couple. Le droit confère également un statut enviable aux hommes qui bénéficient de l'appui d'amis ou d'une fortune de famille. Ils ont une certaine indépendance et leurs actions semblent être dirigées par leur noblesse de caractère. Ce sont des personnages qui enquêtent souvent pour retrouver l'amour : Henry se met à la recherche de Line, Albert innocente Martine et Edgard sauve Zita des griffes de son hypnotiseur. Leur rôle est donc de dénouer le récit par leur intellect et leur persévérance.

6.1.2. Les forces de l'ordre

Dans *La Victime*, l'enquête est menée par un policier : le jeune Jean Tavernier. Ce dernier a fait de sérieuses études et est célèbre pour avoir résolu des enquêtes complexes. Pourtant, ce n'est pas lui qui est en charge de l'affaire qui nous occupe : ce n'est que lorsque les gendarmes arrêtent Annie Devèze pour le meurtre de sa sœur qu'il demande à suivre l'enquête en amateur. Il commence donc une investigation en marge car il a l'intuition qu'Annie est innocente. Plusieurs éléments ne peuvent manquer de faire penser

²⁰³ VIOLIS G., *Trop beau pour elle !*, op. cit., p. 30.

au futur personnage de Simenon, Maigret, mais aussi à son prédécesseur Sancette, dans *Captain SOS*, comme le remarque Michel Lemoine²⁰⁴. Tavernier est un jeune policier brillant qui fonctionne à l'instinct. Il est le seul à voir clair dans la situation grâce à un flair ou un talent inné. Spécialiste, il parvient à résoudre des affaires compliquées qui demandent de la pugnacité et une certaine clairvoyance. Il se met au diapason de son environnement en pénétrant jusqu'aux pièces les moins reluisantes, « [préférant] au salon la cuisine des Bochet²⁰⁵ ». C'est d'ailleurs grâce à sa persévérance et à son instinct qu'il parvient à trouver le véritable coupable : il insiste auprès d'Annie et ruse pour qu'elle avoue être sous l'emprise de son beau-frère. Lorsque Tavernier confronte Fernand Bochet, ce dernier, acculé, préfère se suicider, rompant ainsi le charme qui emprisonnait la jeune femme. Le métier de policier et les attributs qui lui sont attachés permettent donc au protagoniste de sauver l'héroïne et de restaurer sa réputation.

Gérald Desprez dans *Un tout petit cœur* est quant à lui un lieutenant de marine. Il était le voisin de Annie Mascaret, la protagoniste du roman, et a connu la jeune fille lorsqu'ils étaient enfants et que cette dernière jouait avec sa sœur Mathilde. À son retour de mission, les jeunes gens s'avouent leur amour réciproque, mais Gérald doit secourir Annie des griffes de Torduron, le nouvel intendant du château de son père.

Les hommes qui sont dans les forces de l'ordre ont un caractère pugnace qui leur permet de venir à bout des antagonistes. Ils ne se laissent pas impressionner et les confrontent d'ailleurs directement. Ce n'est pas leur statut ou leur fortune qui permet d'avoir l'ascendant, mais un flair, un instinct et un sens de l'observation qui leur confèrent la certitude que les femmes qu'ils aiment sont innocentes et ont besoin de leur secours. Ainsi, ils déjouent les plans des hommes machiavéliques. Grâce à eux, les jeunes filles retrouvent leur vertu et sont vengées.

6.1.3. Peintres fortunés

On ne peut manquer de souligner le fait que certains protagonistes ne vivent pas de leur métier mais de leurs rentes. Leur activité ne leur confère ni une grande force de caractère ni une pureté de sentiments. C'est le cas de Henry d'Etaces dans *Voleuse d'amour* et de Marcel Duvivier dans *Rien que pour toi*, tous les deux peintres. Comme

²⁰⁴ LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon*, op. cit., p. 362.

²⁰⁵ *Ibidem*.

nous avons pu l'observer à travers notre analyse des différents types de personnages masculins, ces deux personnages n'ont pas un rôle actif : Henry est sous le charme de Georgette pendant la majorité du récit et Marcel éconduit Germaine avant de tomber à nouveau sous son charme lorsqu'elle change de style vestimentaire.

Ainsi, même si les protagonistes ne jouent pas un rôle fondamental dans le récit, leur argent leur permet d'assurer le futur des jeunes femmes qu'ils aiment. Leur situation est suffisamment stable pour qu'ils puissent prendre soin des héroïnes et explique donc qu'elles leur cèdent même lorsque leur attitude est blessante ou cruelle. On remarquera que cette description des peintres nantis et de bonne famille ne correspond pas à l'habituelle image de la bohème et de Montmartre. Plus tardivement dans l'œuvre de Simenon, la figure du peintre dans *Le Petit Saint* se placera en totale opposition à ce portrait de riches artistes bien lotis. Le cas de *Rien que pour elle* est étonnant car Boiret a lui aussi de la fortune et a pris soin de Germaine mais celle-ci lui préfère Marcel, en dépit du mépris qu'il a montré à son égard.

6.2. Les antagonistes

6.2.1. La noblesse

Les antagonistes masculins ont souvent un statut qui leur confère du prestige ou leur procure un certain ascendant sur les personnes qui les entourent. Nous examinerons ici les cas dans lesquels les personnages malfaisants sont des nobles. Dans *Trois cœurs dans la tempête*, l'ennemi des protagonistes est le comte Protov. C'est un noble milliardaire, ce qui lui donne une certaine aura qui influence le récit. En effet, son statut suscite chez Yves de la jalousie, chez Monette du désir et chez Jane de l'inquiétude. Chacune de ces émotions sera le moteur des actions des différents personnages au cours du roman. Notons qu'aucun héros ne porte de nom étranger : le nom du comte, aux consonnances slaves, perpétue l'imaginaire stéréotypé qui entoure son origine supposée, entre son impassibilité et son inquiétante et froide beauté.

Dans *L'Étreinte tragique*, l'antagoniste est le vieux mari de Nine : le comte d'Achères. Dans ce cas, la noblesse du comte ne provoque aucune envie de la part des personnages. Au contraire, son statut, bien qu'accompagné d'une grande richesse, est plutôt synonyme de froideur et de rigueur. En effet, ayant perdu très jeune sa première

femme, le comte est devenu égoïste et dur. Nine semble vivre dans un certain dénuement. La noblesse est également synonyme de devoirs : au début du récit, le comte est parti sous la pluie torrentielle visiter ses terres et chasser en chemin. Il n'est donc pas rendu indolent par son titre mais au contraire, sec et acariâtre.

6.2.2. La richesse et son ambiguïté

Un autre moyen pour les antagonistes d'avoir de l'ascendant sur ceux qui gravitent autour d'eux est l'argent. Nous l'avons vu avec le comte Protov mais cela est encore plus marquant lorsque les personnages n'ont pas l'aura de la noblesse pour eux. Leur influence doit alors se situer dans leur richesse qui rend débiteurs les gens qui les entourent. Ainsi, dans *L'Envers d'une passion*, M. Genet-Dubar oblige Anne à se marier avec lui car l'héritage de cette dernière doit compenser ce que le frère de la jeune femme avait volé à au vieil homme.

Les antagonistes se reposent également sur leur argent pour croire qu'ils peuvent acheter la compagnie des dames. C'est le cas d'Alvéar Pirandollini dans *Trop beau pour elle !*. Alvéar est un étranger grassouillet et opulent qui a fait fortune dans les conserves et est désormais marchand de bovins. Tout est fait dans la description de ce personnage pour susciter une impression de grossièreté, indigne de la jeune héroïne, Line. Notre remarque concernant les noms étrangers attribués aux antagonistes se trouve ici confirmée : le caractère exubérant et bien portant de Pirandollini fait écho aux stéréotypes qui entourent l'origine méridionale de son nom.

Le cas de Jules Caron dans *Les Yeux qui ordonnent* est tout à fait similaire. Caron est le plus riche distillateur de la région. Comme Pirandollini, il est décrit comme imposant, congestionné avec un rire gras et sonore. À l'issue d'un spectacle d'hypnotisme de Zita, le gros industriel croit pouvoir la séduire en l'emmenant au bistro et en exhibant sa richesse. On dit même qu'il a l'habitude de faire de même avec des actrices. La richesse de Caron prend une autre tournure par la suite car elle fait de lui la cible du véritable antagoniste : Barberet. L'hypnotiseur avait prévu que Zita charmerait le distillateur et pourrait ensuite pénétrer sa maison pour y dérober le contenu de son coffre-fort. Caron menace alors Zita de l'accuser de vol si elle ne devient pas sa maîtresse, ce que la jeune femme refuse. Elle est sauvée car Edgard, qui a tout entendu, s'accuse à sa place auprès d'un magistrat. Les deux hommes mèneront une enquête pour tirer l'affaire au clair.

Fernand Bochet dans *La Victime* est, quant à lui, décrit comme riche et influent au début du récit. Il est un marchand de bois qui a eu du succès mais également un conseiller municipal qui est en passe de devenir député. Sa situation lui confère le respect des habitants de la ville et lui permet d'être au-dessus de tout soupçon dans l'affaire du meurtre de sa femme. Cependant, l'influence qu'il exerce ne repose en réalité que sur un leurre : Fernand ne possède pas la richesse qu'il prétend avoir. Il est donc tout à fait étonnant que l'idée seule de richesse suffise à créer l'impunité pour un personnage. Autrement dit, il n'y a pas besoin que Fernand soit effectivement riche pour se faire respecter ... Ce personnage ne connaît pas de revalorisation à la fin du récit, comme a pu en connaître Martin Mollard dans *Que ma mère l'ignore !*. Il reste l'antagoniste jusqu'au bout, on peut donc déduire que toutes les caractéristiques de son personnage servent à dénoncer ses agissements. Faire montre d'une richesse qu'on ne possède pas est une faute qui est punie au même titre que les autres crimes.

7. CLASSE SOCIALE DES PROTAGONISTES

La classe sociale des personnages dans les romans sentimentaux de Simenon détermine souvent leur destin dans le récit. Notons que le couple des personnages principaux est, au moins par l'un de ses deux membres, relié à la classe bourgeoise voire à la noblesse. L'amour dans notre corpus est donc synonyme d'une condition sociale enviable et réservé à une frange aisée de la population.

7.1. Les protagonistes nobles ou riches

La raison pour laquelle les intrigues des romans sentimentaux de Simenon ont lieu presque uniquement dans un milieu élevé provient de l'objectif qui leur est assigné. En effet, les romans populaires doivent susciter le rêve ou constituer une escapade hors de la réalité sociale de leurs lectrices, comme nous l'avons montré dans la partie théorique. Il est donc normal que les personnages s'apparentent à une frange sociale plus élevée que celles-ci. Ceux-ci peuvent ainsi toucher du doigt une condition meilleure, un monde qui leur est d'habitude fermé, ce qui suscite le succès de cette littérature. Cela ne constitue cependant aucune forme d'élévation sociale car aucune forme de subversion n'y est inscrite. Au contraire, ce type de récit renforce la morale de l'époque en ce qu'elle a de plus clivé tant au niveau social que de genre.

Ainsi, la situation des protagonistes peut leur être intrinsèque. C'est le cas d'Annie dans *Un tout petit cœur* qui vit dans le luxe d'un château avec du personnel. Jane dans *Trois cœurs dans la tempête* est également issue d'une classe bourgeoise élevée et possède une « villa [...] des plus coquettes du pays²⁰⁶ ». D'autres protagonistes ont une situation enviable grâce à leur mariage. C'est le cas de Martine dans *Voleuse d'amour*, qui est la femme d'un jeune peintre à succès, doté, semble-t-il, d'une grande fortune.

7.2. Le mythe de l'ascension sociale par le mariage

Toutes les héroïnes n'ont pas la même chance au départ. Il n'est pas inutile de remarquer que c'est souvent le mariage qui est synonyme d'ascension sociale pour les protagonistes féminines. En effet, la fluidité des classes sociales est un thème tout à fait récurrent de ce type de publications et il n'est pas rare que les personnages passent de classe en classe au fil du récit. De grands noms de la littérature populaire illustrent cette tendance, tels que Dumas, par exemple avec *Le Comte de Monte-Cristo*.

Dans *Trop beau pour elle !*, Line est une jeune danseuse de cabaret issue d'un milieu rural modeste, c'est une femme dont la profession est plutôt mal considérée. Ce n'est qu'à la fin du récit, lorsqu'elle épouse Henry Casenave, un avocat héritier d'un beau nom et d'une fortune enviable, qu'elle accède à une classe sociale plus élevée. D'une certaine façon, il s'agit du mythe revisité du prince charmant épousant la souillon au goût du XX^e siècle.

Il n'y a cependant pas que l'amour qui fasse se marier des jeunes femmes à des hommes riches. Nous l'avons vu, Anne dans *L'Envers d'une passion* et Nine dans *L'Étreinte tragique* ont été mariées contre leur gré à de vieux bourgeois ou nobles. Bien que ce ne soit pas un mariage d'amour, les jeunes femmes profitent tout de même d'une certaine ascension sociale. Les jeunes hommes qui les aiment devront leur démontrer qu'ils peuvent leur procurer le même confort.

Remarquons que, dans ces différents récits, il n'y a aucune occurrence de l'amour entre deux jeunes gens pauvres. Il est possible qu'ils se rencontrent lorsque leur situation

²⁰⁶ DU PERRY J., *Trois cœurs dans la tempête*, Roman dramatique, op. cit., p. 8.

n'est pas encore faite mais pour mériter l'amour et fonder un foyer, il faut que les protagonistes occupent une position stable et enviable.

8. LA SEXUALITÉ AU FÉMININ

Si les romans sentimentaux de Simenon accordent une grande place à la passion, le désir féminin est lui tout à fait éclipsé. Les héroïnes ne sont capables de ressentir que des émotions nobles et des sentiments avouables. En effet, un simple baiser leur fait perdre pied et elles n'ont souvent pas même l'idée de consommer leur amour charnellement. Lorsqu'elles le font, c'est sous l'impulsion des hommes, à raison... ou à tort.

8.1. La banalisation du viol

Il est alarmant de remarquer que les scènes d'abus sexuels sont totalement banalisées dans les romans sentimentaux. Au pire, ces violences constituent de bonnes leçons à tirer du comportement de la jeune femme, qui s'est laissé séduire par la mauvaise personne, comme nous l'avons vu pour Monette dans *Trois cœurs dans la tempête*. Au mieux, elles unissent par la force deux jeunes gens destinés à vivre heureux mais qui avaient besoin d'être « poussés » l'un vers l'autre.

8.1.1. Saoulée, violée puis remariée

Germaine dans *Que ma mère l'ignore !* est une jeune fille admirée de tous et pétillante, qui se rend au bal avec un jeune étudiant en droit, propre et binoclard, comme nous l'avons vu. Sa mère, faisant confiance à l'individu, laisse sa fille y aller en sa compagnie. Malgré les mises en garde maternelles, Germaine boit du champagne et se laisse éblouir par son entrée dans le vrai monde.

Le jeune étudiant, Martin Mollard, profite de sa naïveté et incite Germaine à boire toujours plus jusqu'à ce que celle-ci ne soit plus maîtresse d'elle-même et s'évanouisse. Il l'emmène alors dans une chambre d'hôtel et lorsqu'elle se réveille, elle constate avec horreur qu'il est en train d'abuser d'elle. Elle tente de se défendre mais il est trop tard.

Quand elle s'éveilla, terrorisée, il était trop tard pour crier. Son compagnon accomplissait son forfait, abusait cyniquement de son ivresse. – Taisez-vous ! se contenta-t-il de prononcer sourdement en la regardant avec des yeux durs... Elle le griffa au visage. Elle tenta

de mordre dans cette face devenue bestiale pour forcer l'homme à lâcher prise. Elle n'en dut pas moins subir ses baisers, son étreinte²⁰⁷.

Au-delà de l'horreur que provoque la scène (sans doute la plus explicite du corpus), c'est la fin du récit qui choque peut-être encore davantage. Germaine retrouve Martin dix-sept ans plus tard et lui pardonne son comportement passé. Elle ne formule de reproche que dans son esprit :

[...] se contenant pour ne pas bondir, crier à cet homme qui elle était, lui rappeler sa lâcheté inqualifiable de jadis. [...] Souvenez-vous... Une nuit... Une chambre d'hôtel... Une jeune fille qui, la veille encore, rêvait d'amour... [...] C'est votre fille, notre fille, qui n'a jamais connu l'affection d'un père²⁰⁸...

Tant que le récit est centré sur Germaine et éclipse le personnage de Martin, le ton se fait presque misérabiliste : la lectrice ressent de la compassion pour Germaine, ce qui l'amène à mépriser Martin. Cependant, dès le retour de celui-ci dans la narration, le ton change et ce n'est pas la culpabilité qui occupe le centre de l'action. Elle est rapidement éclipsée par le pardon de Germaine. On remarque donc que, parmi les épreuves que la jeune fille a dû traverser, ce n'est pas le viol qui remporte la palme de l'événement le plus traumatisant mais bien la condition dans laquelle elle a dû vivre jusque-là, comme nous l'avons vu. C'est pourquoi le récit va jusqu'à réunir Germaine et Martin sous le même toit pour jouer la famille réunie avec la petite fille née du viol. On est en droit de s'étonner du fait que le bourreau et la victime soient qualifiés d'« amants de jadis²⁰⁹ » et que le pardon de Germaine soit accordé sans réserve. C'est en déplaçant l'épicentre du traumatisme que celui de la culpabilité se déplace également : la faute de Martin relève essentiellement du confort matériel dont il a privé la jeune fille. Sa posture d'homme mûr (mais pas trop vieux) qui peut offrir une vie confortable à Germaine lui assure le pardon de cette dernière. Si la scène de viol est choquante, ce n'est pas le centre des malheurs à réparer. Reprenons à nouveau l'idée que les jeunes hommes doivent prouver leur valeur – même lorsqu'ils précipitent leurs relations avec la jeune héroïne – et que leur fonction de héros les place au-dessus de toute condamnation. C'est son statut de personnage masculin principal – dans l'arc narratif de Germaine et non celui de Martine qui est un

²⁰⁷ DU PERRY J., *Que ma mère l'ignore !, Roman d'amour, op. cit.*, p. 6.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 73.

récit dans le récit – qui rend le viol plus excusable que s’il était le fait d’un antagoniste tel qu’un vieux mari ou un riche commerçant lubrique.

Il semblerait donc que dans les romans sentimentaux, le viol ne constitue en aucune façon un traumatisme pour les jeunes femmes. Au contraire, il est l’occasion de savoir ce qu’elles veulent dans la vie, il leur forge le caractère et même, dans le cas de Germaine, il permet de trouver l’amour. À la lumière d’une lecture critique, cela semble tout à fait malsain. Remarquons que ce destin peut être comparé à celui que nous développerons ci-après : le cas des deux amants qui consomment leur amour trop rapidement. Nous verrons que ces amants sont séparés par des obstacles qu’ils doivent surmonter pour prouver la solidité de leur amour. Germaine doit surmonter l’indigence et de la condition de mère célibataire et Martin doit se constituer une fortune pour qu’ils puissent constituer une famille unie.

On peut donc conclure que la sexualité est une affaire d’hommes et que les femmes doivent se contenter d’un rôle passif dans ces échanges. Il faut cependant qu’elles s’assurent d’avoir une bonne condition ensuite, comme un échange de bons procédés. Par contraste, on peut se rappeler du cas d’Annie dans *La Victime*, hypnotisée par son beau-frère qui fait d’elle sa maîtresse. Puisqu’il est désargenté, il ne sera jamais pardonné et son destin sera de mourir. Dans *Trois cœurs dans la tempête*, le comte Protov qui a abusé de Monette connaîtra le même sort, même si la jeune fille sera considérée comme une fille perdue, qui ne mérite plus l’amour, comme nous avons pu le constater plus haut.

9. LA LÉGITIME CONSOMMATION DE L’AMOUR

Tout différent est cependant le cas où les protagonistes se retrouvent face à leurs désirs. L’amour qui existe entre les protagonistes et la passion dans laquelle il les plonge justifient la consommation de l’amour, qui apparaît alors légitime. Cependant, il faut se donner à la bonne personne, celle qui est inscrite dans le cadre du roman comme le héros, au risque de subir un revers de fortune comme nous avons pu l’examiner au point précédent. Il existe plusieurs degrés à la consommation de l’amour entre les personnages, allant du plus innocent au plus explicite. Nous le verrons, la passion justifie beaucoup de comportements pour le couple de jeunes héros.

9.1. Des échanges innocents

La forme la plus innocente de lien entre les protagonistes est sans nulle doute celle du mariage avant tout autre chose. Dans *La Victime*, l'enquêteur Tavernier et la jeune Annie n'ont jamais échangé aucune forme d'affection ni même de mots tendres avant leur mariage. Tavernier enquête afin d'innocenter Annie qui est accusée du meurtre de sa sœur. Une fois innocentée et sortie de l'hypnose de Bochet, la jeune fille peut donner son cœur à l'inspecteur. Durant sa convalescence, Tavernier a disposé de sa dot pour la faire opérer : elle peut désormais marcher. Même si c'est un acte de bienveillance, on remarque qu'il prive à nouveau la jeune fille de tout pouvoir de décision. Le mariage est dès lors une évidence, puisqu'il doit conférer à Tavernier le droit d'avoir utilisé cet argent.

À la fin de *Voleuse d'amour*, Martine et Henry se retrouvent après s'être débarrassés de Georgette dans les circonstances que l'on sait. Le mari et la femme s'étreignent, soulagés de se réunir après de telles péripéties. Les tourments de l'amour sont passés, leur passion également. Il est clair qu'étant mariés, leur intimité est plus grande que celle explicitée dans le roman mais le récit ne s'attarde que sur une simple étreinte très chaste. Pourtant, dans d'autres récits, comme nous le verrons ci-après, les amants échangent souvent des baisers passionnés qui les plongent en transe et qui font vibrer le lectorat impressionnable des jeunes filles.

L'explication est sans doute la suivante : le récit a déchaîné de nombreuses passions comme l'amour, la séduction, la vengeance, la jalousie ou encore la dépression. Ces sentiments constituant le moteur du récit et ayant bouleversé le destin heureux des personnages, il n'est pas étonnant que la fin ne leur fasse pas écho. La clôture du récit doit être synonyme d'apaisement et pour cela, elle efface toute trace des passions perturbatrices (« Ils s'étreignaient tous deux, farouchement, comme seuls sont capables [...] ceux qui ont failli se perdre²¹⁰ [...] »).

9.2. Un simple baiser

Au début d'*Un tout petit cœur*, Annie et Gérard se retrouvent après plusieurs années. Gérard est un lieutenant de marine qui a vécu longtemps à l'étranger mais les deux jeunes gens se connaissaient pour avoir été voisins durant leur enfance. Les jeunes gens

²¹⁰ MARTIN-GEORGES G., *Voleuse d'amour, Roman sentimental*, op. cit., p. 32.

s'avouent leurs sentiments et s'embrassent. L'étreinte les plonge dans une sorte de transe qui efface tout autour d'eux et la passion les emporte. L'intensité de leurs sentiments est ce qui établit le couple de protagonistes comme celui qui doit et va triompher de tout. La scène tendre est cependant interrompue par Torduron, qui surprend les deux amoureux et se moque d'eux. On remarque donc que la consommation de l'amour entre deux jeunes gens non mariés est d'une certaine manière censurée par d'autres personnages et par la suite du récit qui sépare le jeune couple.

Remarquons que l'arc narratif le plus récurrent dans les romans sentimentaux est celui de l'amour contrarié. C'est sur ce motif, déjà popularisé par *Tristan et Yseult* ou *Roméo et Juliette*, que repose la trame de chacun des récits. Deux jeunes gens promis l'un à l'autre sont séparés par le destin et devront œuvrer à se retrouver afin de se prouver leur amour réciproque et pouvoir vivre heureux ensemble. Les obstacles dans *Un tout petit cœur* sont représentés évidemment par Torduron, qui projette de faire d'Annie sa femme. N'oublions pas le rôle du père d'Annie qui interdit explicitement à sa fille de revoir Gérald (« Cet homme ne mettra plus les pieds ici, martela-t-il. Je vous défends désormais de le voir ou de correspondre avec lui²¹¹... ») et la fait enfermer dans sa chambre. L'amour d'Annie et du jeune officier n'est désormais plus seulement empêché, il est interdit.

C'est ce qui motivera la suite du récit, lorsque Gérald vole au secours de sa belle, bravant les interdits et les obstacles. La noblesse de ses actions permet des retrouvailles d'autant plus touchantes et un couple d'autant plus légitime. Nous pouvons alors ressentir la passion des personnages plus intensément encore, car elle a été soudée par la peur de se perdre. Même si les protagonistes méritent ensuite de se retrouver car leur amour est pur, la consommation de leur amour n'est pas ce qui leur confère le bonheur. Ils doivent d'abord prouver la profondeur de leurs sentiments au-delà des épreuves et de l'appel des corps. Cela se marque plus encore dans le point suivant.

9.3. L'amour charnel

Nous avons vu qu'Anne et Gilles entament une relation adultère dans *L'Envers d'une passion*. Bien qu'il ne soit pas explicitement dit qu'ils consomment leur amour, il n'est

²¹¹ DU PERRY J., *Un tout petit cœur, Roman d'amour, op. cit.*, p. 21.

pas nécessaire de rentrer dans moult détails alors qu'on sait qu'ils se retrouvent l'un chez l'autre pour vivre leur amour : « C'étaient des instants de pur bonheur que ceux que le couple passait ainsi, à l'abri du monde derrière les persiennes closes²¹². » Le « bonheur » des instants passés ensemble décrit ici n'est que passager : ils devront surmonter divers obstacles pour se retrouver ensuite et consacrer leur union – la relation adultère charnelle ne peut suffire. Gilles est accusé à tort du meurtre du mari d'Anne et est envoyé en prison. Ce n'est que lorsqu'il sera libéré et qu'ils pourront montrer leur relation au grand jour que leur amour sera tout à fait légitimé et qu'ils vivront véritablement heureux.

Plus explicite est encore la relation entre Georges et Nine dans *L'Étreinte tragique*. Nine consent à se donner à son bien-aimé lorsqu'il lui rend visite après des années d'éloignement. Ils ne savent cependant pas que le comte les épie (« C'est sur le seuil qu'il se trouvait maintenant, rigide comme un mort, retenant son souffle, n'esquissant pas le moindre mouvement [...] Il écoutait les phrases d'amour qui s'échangeaient à deux mètres de lui à peine²¹³. ») À nouveau, ce n'est que lorsque ce dernier meurt à la chasse après avoir tiré sur sa femme que le couple des protagonistes peut se retrouver pour de bon et établir une véritable relation.

La chasteté n'est donc pas totalement évacuée des romans sentimentaux de Simenon, au contraire des petits contes légers qu'il écrit à la même époque, comme nous l'avons vu. Une certaine place est accordée à la vertu, aux mœurs et à la bienséance. Le public visé étant des jeunes femmes, il est nécessaire de rétablir la morale là où elle a été transgressée. Autrement dit, les amoureux qui dérogent aux lois du mariage en consommant leur amour trop tôt sont séparés par le destin et doivent prouver qu'ils peuvent se retrouver dans des circonstances convenables. Ce n'est qu'alors que l'amour peut se développer et fonder une véritable fin heureuse pour les protagonistes. L'héroïne n'est pas punie à proprement parler car elle a droit à sa fin heureuse, mais son bonheur sera retardé par la bienséance. Il ne faut cependant pas se montrer trop naïf quant à l'affichage de la passion : elle est là également pour attirer son lectorat et non seulement comme garde-fou. C'est une mise en garde mais les conséquences ne sont pas aussi dramatiques que dans *Que ma mère l'ignore !* : les jeunes filles sont séparées de leurs

²¹² DU PERRY J., *L'Envers d'une passion*, op. cit., p. 11.

²¹³ VIALIO G., *L'Étreinte tragique*, Roman dramatique, éd. Ferenczi, « Le Petit Roman », Paris, 1928, p.21.

amants jusqu'à ce qu'ils prouvent leur valeur et puissent leur apporter la sécurité du mariage mais elles ne tombent pas enceintes après leurs relations adultères. Ainsi, elles gardent une forme de vertu qui préserve leur statut d'héroïne et leur permet ensuite d'épouser ceux à qui elles se sont données.

La passion amoureuse représente l'unique et ultime justification des actions des personnages. Elle régit tout autre rapport la précédent et permet de transgresser toutes les règles. Ayant pour but de faire rêver son lectorat, le roman sentimental s'épanche dans les descriptions de l'amour parfait qui doit être plus fort que tout autre chose : la famille, soi-même et même dans certains cas, le mariage...

La suprématie de l'amour prend plusieurs formes et a plusieurs conséquences. De l'amour interdit à l'adultère, la passion dirige le couple de protagonistes et régit leur relation. Les règles imposées par l'amour instaurent un régime de dépendance et d'exclusivité dans le couple de jeunes gens.

Par le contraste avec la situation d'adultère désirée par Henry dans *Voleuse d'amour*, on peut donc conclure que la relation adultère n'est en réalité pas légitimée par la seule passion. Elle dépend également de la place des personnages dans l'échiquier du récit à son amorce. Nous consacrerons un chapitre de ce travail à analyser cette inégalité de traitement mais nous pouvons dès à présent observer à quel point le manichéisme de ces romans influence le destin des personnages qui les peuplent.

10. L'INSTITUTION DE L'APPARTENANCE

Lorsque les deux amants se jurent fidélité et amour, une relation entre eux se constitue. La passion les lie, nous l'avons développé dans les exemples ci-dessus, et ils sont prêts à relever chaque défi pour établir solidement leur amour. Cependant, au-delà du désir d'être ensemble et de la fidélité que ce serment engendre, cela fige également les rôles au sein du couple. Ceux-ci sont tout à fait spécifiques à chacun des personnages selon leur sexe.

Voyons à travers quelques exemples comment ce mécanisme se met en place et les implications que cela peut avoir. Souvent, les deux amants sont unis par un serment dont la formulation, prise en charge le plus souvent par le héros, mérite d'être étudiée. Nous pouvons y repérer les prémices d'un rapport de force la plupart du temps assez inégal.

10.1. *Le serment des Calanques*

Le premier chapitre du roman *L'Envers d'une passion* se nomme *La Calanque des serments*. Au cours de ce chapitre, Gilles raconte sa relation avec Anne, à l'époque où tous les deux vivaient à la campagne, loin de Paris. Lorsque les deux jeunes amoureux de l'époque apprennent qu'Anne doit aller à Paris pour une question d'héritage, Gilles s'empresse de sceller leur amour par un serment (Annexe 3).

Les termes utilisés par Gilles sont très évocateurs : son amour s'apparente entièrement à de la possession à travers des phrases telles que « Tu ne seras pas à un autre homme qu'à moi²¹⁴... » « Ma petite femme !... Car tu es ma femme²¹⁵ », « ma femme²¹⁶ » répété sans cesse. Le jeune homme estime que le serment qu'il énonce fait d'Anne sa propriété et qu'il aura donc le droit, lorsqu'il la retrouvera, de réclamer son amour et de vivre avec elle. C'est ce qui explique son profond désespoir lorsqu'il se rend compte que ce n'est pas le cas.

Anne répond à son serment en reprenant les mêmes termes de possession que lui (« [...] ta femme à toi²¹⁷ [...] ») comme si son amour se calquait sur celui de son amant. La manière exaltée dont ces phrases sont prononcées par Gilles, ponctuées de points de suspensions et d'exclamation, fait apparaître l'appartenance comme la forme la plus élevée d'amour. L'abandon total de la femme à l'homme semble donc être le summum d'une relation de couple.

10.2. *Le serment d'amour de Gérald*

Dans *Un tout petit cœur*, la scène où les jeunes gens s'avouent leur amour (Annexe4) apporte une certaine nuance quant à l'appartenance à sens unique entre la femme et l'homme, que nous avons vue dans *L'Envers d'une passion*. Si c'est Gérald qui prononce le plus de possessifs au cours de leur échange (« Mon Annie [...] ma femme à moi²¹⁸ »), Annie le considère également comme sien (« Mon petit mari²¹⁹ »). Ainsi, l'appartenance reste la forme qui semble la plus noble de l'amour, mais celle-ci est réciproque : Gérald

²¹⁴ DU PERRY J., *L'Envers d'une passion*, op. cit., p. 3.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ DU PERRY J., *Un tout petit cœur*, Roman d'amour, op. cit., pp. 9-10.

²¹⁹ *Ibidem*.

considère Annie comme sienne et la jeune héroïne en fait de même à son égard. Remarquons cependant que l'ajout de l'adjectif « petit » confère un caractère plus enfantin à la possession d'Annie : c'est un rêve de petite fille qui devient réalité. La possession de Gérard est celle d'un homme, ancrée dans le réel.

10.3. *L'appartenance comme conséquence de l'amour*

Dans les déclarations d'amour, l'appartenance de la jeune héroïne à son amant se trouve représentée par les possessifs (« ma femme », « mon Annie »...). Cependant, il arrive que les antagonistes aussi déclarent leur flamme aux jeunes filles : c'est le cas du comte Protov dans *Trois Cœurs dans la tempête* (Annexe 5).

L'énonciation de l'appartenance est bien plus crue que lors des serments d'amour entre deux protagonistes. Non seulement elle ne rencontre aucun écho chez la jeune héroïne qui reste de marbre devant l'éloquence du comte, mais la déclaration est aussi constituée de termes plus forts. On sent dans la subordonnée « [...] par conséquent vous êtes à moi »²²⁰ la puissance de la détermination du comte, qui apparaît comme une menace. Celle-ci est plus explicite encore dans la phrase suivante : « Car vous n'irez pas à terre avant d'être pleinement mienne²²¹ ».

Les déclarations des héros se font sous forme de questions : « C'est juré ? » (*L'Envers d'une passion*), « Vous serez ma femme, dites ? » (*Un tout petit cœur*). Bien que la question soit pratiquement rhétorique, elle adoucit tout de même la possession en attendant la réponse des jeunes filles. L'affirmation du comte ne laisse aucune place pour la réponse de Jane.

Nuançons cependant cette observation par le fait qu'une fois encore, l'énonciation de l'appartenance et de la passion amoureuse est influencée par la place du personnage sur l'échiquier du récit. Ici, ce n'est pas que la façon dont le comte s'exprime qui change la perception de la lectrice, mais bien le fait qu'on sache depuis le début du récit qu'il est un antagoniste et que Jane appartient en réalité à Yves. De cette observation est née notre intention d'étudier la portée qu'a la place initiale des personnages sur leur destin.

²²⁰ DU PERRY J., *Trois cœurs dans la tempête, Roman dramatique, op. cit.*, p. 23.

²²¹ *Ibidem*.

Une autre vision des stéréotypes – un rapprochement inattendu avec Racine

À partir du constat de la différence de traitement des personnages et de leurs actions, nous proposons une approche différente des stéréotypes. Envisageons ce point sous un angle imagé : celui d'un échiquier. En effet, comme dans le célèbre jeu de société, la place initiale des personnages détermine d'ores et déjà leur rôle et, de ce fait, leur destin au fil du récit. Ainsi, à la manière de la tour ou du fou, qui ont des déplacements déterminés et un rôle précis aux échecs, les héros ou les antagonistes simenoniens n'échappent pas au destin que leur assigne leur étiquette.

Cette vision des stéréotypes se relie d'une certaine façon aux travaux de Roland Barthes dans la partie « L'Homme racinien » de son ouvrage *Sur Racine*. En effet, Barthes produit dans ce chapitre une « description du héros en vase clos²²² ». En d'autres mots, il évacue toute considération de l'auteur ou du lecteur pour se concentrer sur les personnages en eux-mêmes. Bien que les deux œuvres que nous comparons ici aient bénéficié d'une reconnaissance, d'un destin et présentent une valeur interne aux antipodes l'une de l'autre, les constats qui en ont été dégagés sont étonnamment similaires. En effet, la méthode de Barthes consiste, comme celle de ce mémoire, à considérer l'œuvre de Racine en tant qu'unité. Sans regard pour les tragédies individuelles, son analyse prend en compte l'univers racinien et tire des conclusions de ce grand corpus ainsi compilé comme d'une « grande phrase²²³ ». Cela a été également notre approche : au lieu de produire une analyse fragmentée par roman, nous avons considéré les dix romans populaires comme formant un seul univers. Ainsi, nous avons pu dégager des règles générales qui régissent le monde qui se dégage des ouvrages individuels.

1. L'ÉTIQUETTE ET LE RÔLE

La prédétermination du destin des héros, centrale dans les tragédies, s'illustre notablement dans le corpus de Racine. Barthes remarque : « Racine [...] appelait [les personnages] beaucoup plus justement des *acteurs* ; il s'agit au fond de masques, de figures qui reçoivent leurs différences, non de leur état civil, mais de leur place dans la

²²² BARTHES R., *Sur Racine*, éd. Le Seuil, coll. « Pierres vives », Paris, 1963.

²²³ DEMOULIN L., *Analyse textuelle II, introduction à la narratologie*, op. cit., p. 14.

configuration générale qui les tient enfermés²²⁴. » Cela n'est pas sans rappeler le cadre très fermé dans lequel évoluent les personnages des romans sentimentaux de Simenon. En effet, ce sont les poncifs qui les caractérisent qui en déterminent le rôle ou la « fonction, c'est-à-dire leur utilité dans la suite du récit²²⁵ ». Par exemple, une femme jeune, jolie et blonde ne peut être que l'héroïne et ce rôle détermine les actions stéréotypées qu'elle devra effectuer au cours de l'histoire : se défendre contre l'antagoniste, se réserver au héros, préserver sa vertu... Ces différentes actions sont comme autant d'enchaînements de stéréotypes que nous avons pu examiner au cours de notre analyse. Les poncifs caractérisants entraînent donc des stéréotypes d'actions. Pour reprendre les termes de Barthes, ce n'est donc pas le personnage en tant qu'« individu » qui nous intéresse mais bien la « figure, ou, mieux encore, la fonction qui la définit²²⁶ ». Nous avons pu remarquer que les noms des personnages ou leurs caractères personnels n'ont pas d'importance dans la production de Simenon. La rapidité de son écriture l'amène à commettre quelques erreurs à ce sujet mais cela n'entrave pas la compréhension du lecteur. C'est bien la correspondance des personnages à la figure qui leur est assignée qui importe.

Barthes continue en remarquant que « La division du monde racinien en forts et faibles, [...] est en quelque sorte extensive au partage des sexes²²⁷ ». Nous pouvons encore une fois relier ce constat à l'exclusivité que nous avons notée dans les rapports qu'entretiennent les personnages simenoniens. Ce n'est pas l'amitié ou d'autres rapports qui régissent la vie des personnages : c'est le couple. La relation amoureuse prime sur toute autre ainsi que sur tous les obstacles et c'est elle qui partage les rôles assumés par la femme faible et l'homme fort. Pour aller plus loin, rappelons notre constat que les personnages secondaires ne méritent pas l'amour. C'est leur place qui leur assigne la position de « confident²²⁸ », comme Barthes l'appelle pour les tragédies. « Naturellement, le trouble est un privilège du héros tragique, car lui seul est engagé dans une relation de force. Les confidents peuvent participer à l'émoi du maître [...] mais ils ne disposent jamais du langage rituel de l'émoi²²⁹ [...] ». Nous ne pouvons manquer de rappeler les

²²⁴ BARTHES R., *Sur Racine*, op. cit., p. 15.

²²⁵ DEMOULIN L., *Analyse textuelle II, introduction à la narratologie*, op. cit., p. 14.

²²⁶ BARTHES R., *Sur Racine*, op. cit., p. 16.

²²⁷ *Ibid.*, p. 19.

²²⁸ *Ibid.*, p. 22.

²²⁹ *Ibidem*.

cas de Léopold Boiret dans *Rien que pour toi* et de Monette dans *Trois cœurs dans la tempête*. La figure de ces deux personnages les amène à réaliser que leur rôle n'est pas de participer aux jeux du cœur mais d'y assister de l'extérieur. Monette servira le couple de Jeanne et Yves sans ambition pour elle-même de trouver l'amour. Boiret quant à lui laissera l'amour aux jeunes gens, se refusant le droit d'aimer à nouveau à cause de son âge et sa physionomie.

Revenons-en au couple, véritable protagoniste à lui seul des romans sentimentaux. On peut rapprocher le traitement de la relation amoureuse dans les romans de Simenon avec celui produit dans les analyses de Barthes. Celui-ci affirme : « La naissance de l'amour est rappelée comme une véritable "scène" [...] Il y a là comme une sorte de transe²³⁰ [...] ». Cette glorification de l'amour qui constitue ses participants en héros se retrouve de façon significative dans les romans sentimentaux simenoniens. Là où cette rencontre est un souvenir qui se rend présent dans les tragédies de Racine, la scène des aveux de sentiments est le plus souvent au présent dans les romans sentimentaux. C'est elle qui légitime la relation qu'entament les deux jeunes gens et qui en établit la suprématie. Elle détermine d'ores et déjà le rôle central que joue cette relation autour de laquelle tout le récit va graviter. Cette relation, dans la tragédie racinienne comme dans le roman populaire simenonien, n'a « d'autre fondement que la situation originelle dans laquelle [les personnages] sont placés par une sorte de pétition de principe, qui est vraiment l'acte créateur du poète²³¹ [...] ». On remarque donc le déterminisme qui imprègne les deux types de récits : c'est la relation, déterminée initialement et arbitrairement par l'auteur, qui induit le rôle et la perception des personnages – le héros sauveur qui possède, l'héroïne courageuse qui se donne. De là découlent tous les autres rapports.

En ce qui concerne l'héroïne, bien souvent aux prises avec un antagoniste aux motivations sordides, elle partage ses caractéristiques avec son homonyme tragique. Barthes souligne que « Toutes les captives raciniennes (il y en a presque une par tragédie) sont des vierges médiatrices et consolatrices²³² ». Or nous avons examiné l'importance de la pureté des héroïnes populaires simenoniennes ainsi que leur passivité. Des termes

²³⁰ *Ibid.*, p. 23.

²³¹ *Ibid.*, p. 30.

²³² *Ibid.*, p. 24.

« médiatrices et consolatrices », il est difficile de ne pas dégager le même ordre d'idée. Ce n'est pas à l'héroïne qu'il appartient de s'en sortir, ce sont les héros qui leur viennent en aide, d'une manière certes moins rocambolesque que dans les romans populaires. L'héroïne des deux types de récit est caractérisée par une douceur presque maternelle qui détermine l'extension de leurs actions.

Remarquons cependant que le conflit dans les tragédies réside dans « le rapport essentiel [...] d'autorité²³³ » : il se révèle par l'amour mais n'est pas dans l'amour lui-même selon Barthes²³⁴. Au contraire, celui des romans populaires est constitué purement par les obstacles à l'amour des jeunes gens. Notons cependant que ce contexte de conflit, tant dans les tragédies que dans les romans populaires, instaure un univers extrêmement manichéen. Barthes souligne lui-même une certaine « obsession d'un univers à deux dimensions : le monde est fait de contraires purs que jamais rien ne médiatise²³⁵ ». De la même manière, le dualisme entre le bien et le mal sous-tend chaque récurrence entre les romans populaires : l'antagoniste incarne la perversité et le héros est couronné d'honneurs. Pourtant, certaines de leurs actions sont similaires, mais la perception induite par leur valeur intrinsèque au sein du récit empêche le lecteur d'en faire le rapprochement. Toute action du héros tend vers le bien et inversement pour son ennemi. Différence essentielle cependant : dans la tragédie, le jugement revient à Dieu, tandis que dans les romans populaires, le jugement est celui des hommes. Aucune sanction divine ne se produit et la conclusion est amenée par l'unique action du héros. L'antagoniste est perdant dès le début du récit ; la fin doit être heureuse et tout l'art est de tromper les attentes du lecteur par des rebondissements extraordinaires.

2. UNE PERCEPTION DIFFÉRENTE DE LA MÊME ACTION – EXEMPLES CONCRETS

Certains comportements sont donc perçus différemment en fonction du prisme des personnages qui les épousent. Nous proposons ici un aperçu des inégalités de traitements dans les comportements des personnages selon qu'ils soient présentés au départ comme des héros ou des opposants. Ce sera donc l'occasion de croiser différents romans en mettant en regard leurs différents acteurs.

²³³ *Ibid.*, p. 28.

²³⁴ *Ibidem.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 45.

2.1. La violence – condamnée ou acceptée

Nous avons précédemment relevé le caractère irascible de Gilles dans *L'Envers d'une passion*. Pour rappel, le héros, décrit comme un jeune homme exalté, ne manque pas de marquer son courroux à l'encontre d'une jeune femme amoureuse de lui lorsqu'il ne partage pas ses sentiments. Sa colère le mène à la violence physique lorsqu'il repousse la demi-mondaine. De façon plus choquante encore, nous avons également examiné le cas du viol de Germaine par Martin dans *Que ma mère l'ignore !* : elle finit par lui pardonner et de ce fait, il est exigé que le lecteur fasse de même puisqu'il n'existe pas de place pour l'interprétation ou l'interrogation de ce dernier.

Cette violence n'est pas sans faire écho à celle qui est l'apanage des antagonistes. Ces derniers n'hésitent pas à se montrer cruels avec les héroïnes à qui ils font subir des sévices : coups dans *Un tout petit cœur*, viol et drogues dans *Trois cœurs dans la tempête*, tentative de meurtre dans *L'Étreinte tragique*... Les exemples ne manquent pas. Ces comportements et ces crimes sont condamnés avec fermeté par le récit et se soldent par le déclin de l'antagoniste et la victoire des jeunes amants.

Le jugement qui est porté sur les actions des personnages dépend donc de la place de ceux-ci au début du récit. Gilles et Martin sont dans la posture de héros avec qui la jeune héroïne doit former un couple heureux tandis que Torduron, le comte Protov et le comte d'Achères sont des antagonistes. Peu importe les sévices que subissent les femmes de leur fait, les héros sont pardonnés d'avance et les mauvais sont d'ores et déjà condamnés. N'oublions pas que tout cela ne fait que renforcer la fermeture du récit autour d'une seule interprétation attendue du lecteur et prévue par l'auteur, comme nous l'avons vu dans la partie théorique sur le stéréotype.

2.2. La séduction comme une arme à double tranchant

Les héroïnes sont parfois représentées comme des femmes séduisantes et usant de leurs charmes pour parvenir à leurs fins. Pourtant, elles ne sont pas condamnées comme le sont d'autres femmes présentées comme des antagonistes au début du récit.

Impossible de ne pas évoquer les cas de Georgette dans *Voleuse d'amour* et de Marie-Louise dans *L'Envers d'une passion*. Les deux femmes sont condamnées pour leur beauté ravageuse et la dissolution de leurs mœurs. Pourtant, Line dans *Trop beau pour elle !* est

une danseuse de cabaret et, lorsque nous la rencontrons, elle est sur le point de prendre un amant pour s'assurer fortune et succès. Pourtant, si l'héroïne de *Trop beau pour elle !* conserve sa vertu malgré le milieu sulfureux dans lequel elle évolue, ce n'est pas le cas pour les deux antagonistes que nous venons de citer. Line est même considérée comme supérieure à ses collègues de cabaret qui, elles, cèdent à la pression de leur milieu et se mettent sous la protection d'hommes riches.

Dans *Rien que pour toi*, Germaine ne cache pas sa beauté pour continuer de bénéficier de la protection de Léopold Boiret : elle ne peut pas manquer de se questionner sur l'intérêt que son bienfaiteur manifeste à son égard. Pourtant, elle ne change en rien son attitude et devient même de plus en plus séductrice à son endroit, allant jusqu'à l'attirer dans sa chambre pour se venger de Marcel. Son attitude n'est cependant pas condamnée car elle se refuse au dernier moment et retrouve le héros providentiel mais surtout parce qu'elle bénéficie de sa fonction d'héroïne, établie dès le début du récit.

Nous avons également vu cela dans le cas où l'héroïne se donne au héros qui lui est affecté par le récit (comme dans *L'Envers d'une passion* ou *L'Étreinte tragique*) ou qu'une autre jeune fille se donne à la mauvaise personne (*Trois cœurs dans la tempête*). La deuxième sera condamnée bien plus sévèrement que la première. L'héroïne mérite sa fin heureuse tandis que la dépravée mérite la punition, la sanction fatale pour une jeune fille : ne jamais trouver l'amour.

La différence de traitement des femmes est aussi criante que celle des hommes selon la place qui leur est assignée dans le récit. Dans une certaine mesure, le charme des héroïnes est toujours le moteur de l'action des héros. Ils ne leur viennent pas en aide par pure charité mais par amour. Pourtant, elles ne sont pas condamnées car elles sont dès le début présentées comme des femmes honorables. La condition même d'héroïne les met au-dessus de tout soupçon de séduction mal placée.

Conclusion

Voici donc le tableau que nous avons pu dresser de la stéréotypie dans les romans sentimentaux de Simenon. Notre questionnement initial consistait à chercher à comprendre l'origine, la structure et l'influence de ces stéréotypes et ainsi d'approcher le lectorat auquel ceux-ci s'adressaient.

Les stéréotypes, poncifs et clichés qui traversent les romans sentimentaux, et dont nous avons établi le relevé et opéré la comparaison, prennent leur source dans les exigences des éditeurs et du public. Nous avons vu qu'ils sont utilisés tant pour faire la publicité de ces publications que pour répondre aux attentes de leur lectorat. Les éditeurs savent ce qui marche auprès du public – ou lui instillent des désirs – et demandent aux auteurs d'utiliser ces mêmes ressorts pour démultiplier le profit des romans populaires. Ainsi, chaque élément, depuis la couverture jusqu'à la trame, répond à un schéma savamment construit pour attirer le public. Il ne reste alors qu'à trouver l'équilibre entre la récurrence et la nouveauté pour éviter l'écueil de la lassitude.

La structure qui, d'après notre recherche, permet le mieux de répondre aux attentes du public est la suivante : la description physique de deux jeunes amants engendre leurs caractéristiques psychologiques, qui elles-mêmes déterminent leur destin. Aucun suspense ni aucune interprétation ne sont laissés à la lectrice : la jolie héroïne blonde et passive aime le jeune héros fort et valeureux. Ces deux personnages sont destinés par leur statut de protagonistes à connaître une fin heureuse et à vivre leur amour malgré les obstacles, représentés par un sinistre antagoniste à la laideur effrayante ou à la beauté ravageuse.

À travers une déconstruction détaillée des schémas actanciels qui définissent ces personnages, nous avons pu dépeindre une image de notre lectorat invisibilisé : un lectorat en mal d'évasion dont les habitudes de lecture pour le plaisir sont encore tâtonnantes. Pour un tel public, les récits doivent se montrer attrayants par leur facilité et leur récurrence. C'est là qu'interviennent les récurrences de thèmes et de rhèmes des romans sentimentaux : ils montrent les habitudes, les désirs mais également les codes partagés par les lectrices.

Nous avons pu également interpréter les stéréotypes et les poncifs comme les règles d'un jeu où les personnages, tout comme des pions, ont un rôle assigné dont ils ne peuvent

sortir. Le plateau, qui représente l'univers fermé des romans populaires, oblige ces personnages à évoluer d'une façon prévisible et cadrée. C'est ainsi que l'auteur referme le champ des interprétations possibles de son récit autour de la seule qu'il a prévue. Nous retrouvons dès lors l'idée que les romans populaires entérinent le mode de pensée de leurs lecteurs et c'est à cela que nous avons un accès privilégié par l'étude de leur stéréotypie. De ce fait, nous avons pu revaloriser cette littérature en tant qu'objet d'étude : elle représente une interface privilégiée entre le lecteur contemporain, qui peut déconstruire les stéréotypes et sortir de la lecture prévue par l'auteur, et le lecteur originel.

L'image des lectrices que nous avons pu esquisser se décline entre codes, habitudes et désirs. Ces codes partagés par les lectrices du XX^e relèvent encore d'une idéologie très puritaine : les relations, évidemment hétérosexuelles, connaissent un partage de force très inégal entre hommes et femmes. Un rôle précis et une personnalité sont assignés à chacun : la femme est une jeune créature frêle et enfantine qui a besoin du secours d'un homme puissant et passionné pour échapper aux griffes d'un personnage aux sombres intentions à son égard. N'oublions pas que ce schéma est régi par deux éléments : la beauté des deux personnages principaux, qui doit répondre à des canons très précis, et l'argent – le protagoniste doit offrir une belle condition à sa future épouse. La sexualité est elle aussi très normée. En effet, les femmes la reçoivent avec passivité et comme un gage de l'amour de leurs partenaires alors que pour ceux-ci, elle représente une concrétisation physique attendue avec impatience. Qu'importe pour les femmes la manière dont cette concrétisation a lieu pour autant que cela se déroule avec la bonne personne – au risque de quoi, les femmes sont considérées comme « perdues » et ne méritent plus l'amour. Les conditions de l'amour doivent se conjuguer pour que les personnages soient dignes d'être aimés.

On remarquera que la passion est un élément tout à fait central des romans sentimentaux, sans que cela crée un paradoxe avec notre constatation précédente. La passion qui unit les amants, bien qu'elle soit consommée parfois par l'amour charnel, est plus souvent considérée sous son aspect sentimental. Cela toucherait plus les lectrices que l'aspect physique de la chose, qui est relégué aux romans légers, dont le public est majoritairement masculin. Ce sont les aveux des sentiments ou encore les retrouvailles des amants qui émotionnent dans les romans sentimentaux. Le désir des femmes est dès lors conçu sous le prisme du sentimentalisme.

Le roman sentimental fut le genre du roman populaire le plus en vogue dans les années 1920, avec des éditeurs spécialisés et un public de plus en plus assidu. Ainsi, nous nous gardons de juger un livre par sa couverture mais nous découvrons plutôt, au-delà du manque sans doute de qualité littéraire, un pan d'histoire resté muet jusqu'alors.

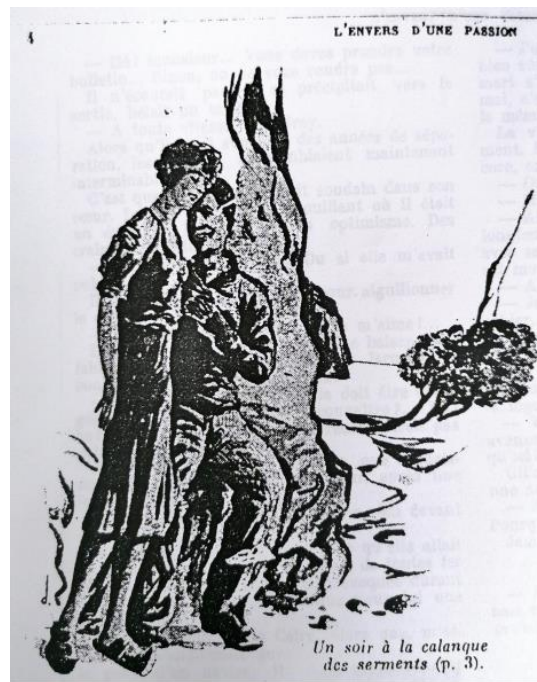
Annexes

ILLUSTRATIONS

L'Envers d'une passion (couverture)



L'Envers d'une passion (illustration1)



L'Envers d'une passion (illustration 2)



L'Envers d'une passion (illustration 3)



L'Envers d'une passion (illustration 4)



L'Envers d'une passion (illustration 5)



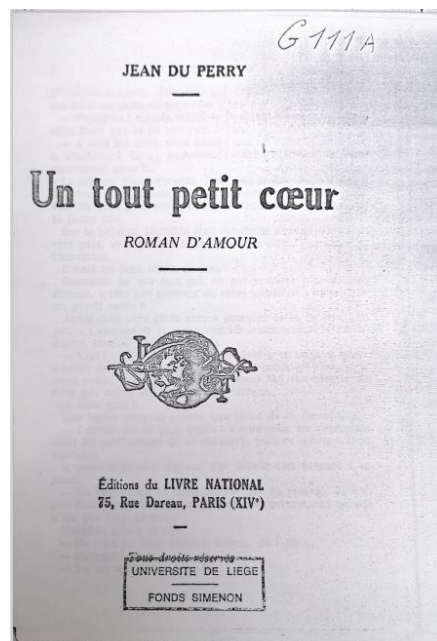
L'Envers d'une passion (illustration 6)



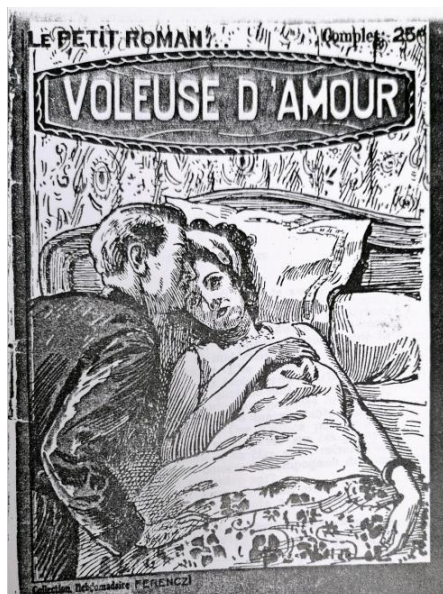
Un tout petit cœur (couverture)



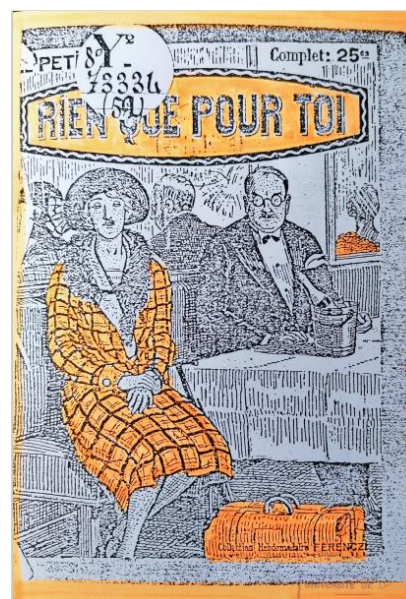
Un tout petit cœur (quatrième de couverture)



Voleuse d'amour (couverture)



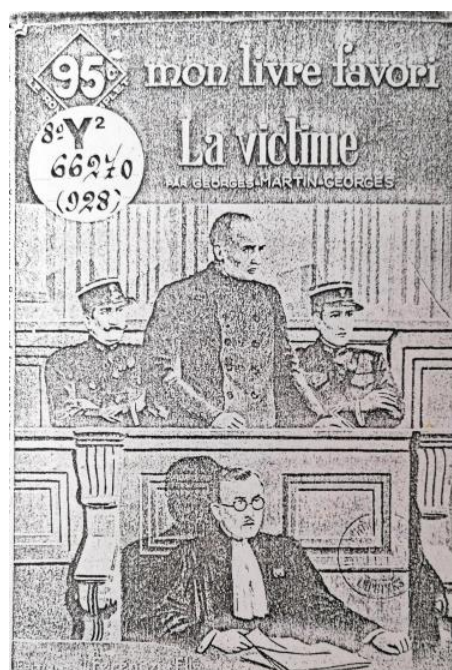
Rien que pour toi (couverture)



Que ma mère l'ignore (couverture)



La Victime (couverture)



L'Étreinte tragique (couverture)



EXTRAITS

Annexe 1 – Interview dans le cadre de l'émission Apostrophe

Pour moi c'était non seulement un moyen de gagner ma vie mais c'était un moyen d'apprendre mon métier car c'est un métier d'écrire un roman. On n'imagine pas quelqu'un qui se met à composer de la musique sans avoir appris l'harmonie. Eh bien je ne comprends pas que quelqu'un à 20 ans dise « Moi je vais écrire un roman » [...]. Dans le roman, il y a toute une technique également et je voulais connaître la technique du roman et surtout savoir ce qu'il ne fallait pas faire. Or dans le roman populaire, on fait tout ce qu'il ne faut pas faire. Alors, c'est le meilleur moyen de ne plus mettre de sentimentalisme [...], de l'eau de rose, etc.¹

Annexe 2 – Conférence à New-York

Je vous avoue que cette époque est sans doute celle de ma vie dont je me souviens avec le plus de tendresse, sinon de nostalgie. Certes, au moment même, je ne me vantais pas de mes œuvres que je signais de seize pseudonymes différents. Et j'avais besoin, pour garder à peu près la tête haute, de me répéter que Balzac et quelques autres avaient débuté de la même façon. La modestie ne nous vient qu'avec l'âge et sans doute est-ce très bien ainsi².

Annexe 3 – L'Envers d'une passion

- Ecoute, Anne ! gronda-t-il soudain. Tu ne seras pas à un autre homme qu'à moi... Tu entends ? ... Je ne veux pas... Et puisque tu vas être riche, je serai riche aussi. Quand je te reverrai, j'aurai de l'argent plein les poches... [...] Ma petite femme !... Car tu es ma femme... Mille fois nous nous sommes promis de ne pas vivre l'un sans l'autre... [...]
 - Maintenant, il faut que je rentre... Ma mère va s'étonner de mon absence...
- Il fit un violent effort pour ne plus pleurer.
- C'est juré ? ... Ma femme... ma femme... ma femme...

¹ PIVOT B., *Apostrophes*, Georges Simenon, Lausanne, 1981, dans Images d'archive INA [en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=GMQdPhPn7U8&t=12s> (min. : 56:44 – 57:31), consulté le 26.04.23.

² BAJOMÉE D., *Simenon, Une légende du XX^e siècle*, op. cit., p. 15, citant un extrait d'une conférence prononcée à l'Institut français de New-York, 1945, cité par MENGUY C., *Le pari de Georges Simenon*, dans « Le Magazine littéraire », n° 107, 1975, p. 28.

Il répétait ces trois mots avec une sombre énergie, comme pour forcer le destin, comme pour intimider le sort.

- Oui, Gilles, ta femme à toi, toute à toi³...

Annexe 2 – Un tout petit cœur

- Annie ! balbutia-t-il, sans rien trouver à ajouter à ce mot.

Mais c'était tout un aveu, une prière, la plus ardente, la plus angoissée des prières. [...]

- Si vous saviez comme je vous aime, Annie ! Depuis le premier jour où je suis arrivé... Autrefois, vous n'étiez à mes yeux qu'une petite fille, comme Mathilde... Alors, en vous voyant tout à coup, si belle, si pleine de grâces...

Annie devint plus rouge pour avouer :

- Moi, je vous aimais déjà, Gérard ! Alors même que vous n'étiez qu'un petit garçon, à mes yeux, vous étiez déjà un homme... Et, tout bas, je vous appelais « mon petit mari... » [...]
- Mon Annie chérie... Vous serez ma femme, dites ?... Ma femme à moi, à moi, à moi ?... [...]
- Mon petit mari ! souffla-t-elle⁴

Annexe 3 – Trois cœurs dans la tempête

Mais vous ne comprenez donc rien ? Vous ne comprenez pas que je vous aime et que par conséquent vous êtes à moi ?... Car vous n'irez pas à terre avant d'être pleinement mienne ! il faudra bien que vous m'aimiez... Oui, vous m'aimerez j'en suis sûr⁵.

³ DU PERRY J., *L'Envers d'une passion*, op. cit., p. 3.

⁴ DU PERRY J., *Un tout petit cœur*, Roman d'amour, op. cit., pp. 9-10.

⁵ DU PERRY J., *Trois cœurs dans la tempête*, Roman dramatique, op. cit., p. 23.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	4
Les outils d'analyse des romans sentimentaux.....	5
1. Qu'est-ce qu'un stéréotype ?	5
1.1. Définition des frontières du stéréotype	5
2. Le processus de lecture et le processus de repérage des stéréotypes.....	9
2.1. La revalorisation de la réception	9
2.2. L'influence de la stéréotypie sur la réception	10
2.3. Le processus de réception et son envers.....	14
3. Le stéréotype dans le roman populaire	15
4. Qu'est-ce que le stéréotype dit de son public – théorie de la réception et <i>lector in fabula</i>	16
4.1. L'auteur au service de son lectorat.....	17
4.2. Comment s'adresser à un public particulier ?	18
4.3. Le plaisir de la lecture	19
Détermination du corpus – la catégorie du roman populaire.....	20
1. Le roman populaire.....	21
1.1. L'image du roman populaire	21
1.2. Historique du roman populaire.....	23
1.3. Les différents types de roman populaire	26
2. Les romans sentimentaux	27
2.1. Les habitudes du lectorat féminin	28
2.2. L'impact de la lecture sur les femmes – une véritable idéologie ?	29
2.3. Les codes de publication des romans sentimentaux.....	30
2.4. La destinée des romans sentimentaux	31
3. Les romans sentimentaux de Simenon	32
3.1. Chronologie des débuts simenoniens	33
3.2. État de l'art des études sur les romans populaires de Simenon.....	35

4. Le corpus de cette étude	36
5. L'influence du paratexte sur les romans sentimentaux de Simenon	37
5.1. Péritexte auctorial.....	38
5.2. Épitexte auctorial.....	41
5.3. Le péritexte éditorial	43
5.4. Épitexte éditorial	49
Analyse approfondie des poncifs et stéréotypes dans les romans sentimentaux de Simenon	50
1. Structure de l'analyse	51
2. Les poncifs généraux – la physiognomonie	51
2.1. L'idéal féminin – une typologie du physique des héroïnes.....	52
2.2. L'idéal masculin – une typologie du physique des héros.....	54
2.3. Le physique de l'antagoniste.....	55
2.4. Les fades personnages secondaires	57
2.5. Les tenues des femmes	59
3. Caractères masculins et féminins – des modèles sociétaux.....	63
3.1. Valorisation d'un certain type de masculinité – l'étoffe d'un héros	63
3.2. Stéréotypes masculins négatifs – l'exigence de la masculinité.....	71
3.3. Valorisation d'un certain type de fémininité – la soumission héroïque.....	74
3.4. Stéréotypes féminins négatifs – les autres types de femmes.....	77
3.5. Le statut particulier de la maîtresse	80
3.6. La fille innocente et naïve qui se laisse abuser	82
4. La jalousie – positive pour les hommes, négative pour les femmes.....	83
4.1. La jalousie au masculin	83
4.2. La jalousie au féminin	84
5. Les professions des femmes – comment réussir en tant que femme du début du xx ^e siècle	85
5.1. Serveuse	85
5.2. Dactylographe	86
5.3. Danseuse.....	87
5.4. La femme entretenue	88
6. Les professions des hommes – le succès professionnel et sentimental	88
6.1. Les protagonistes.....	88
6.2. Les antagonistes	91

7. Classe sociale des protagonistes	93
7.1. Les protagonistes nobles ou riches.....	93
7.2. Le mythe de l'ascension sociale par le mariage.....	94
8. La sexualité au féminin.....	95
8.1. La banalisation du viol	95
9. La légitime consommation de l'amour	97
9.1. Des échanges innocents.....	98
9.2. Un simple baiser.....	98
9.3. L'amour charnel	99
10. L'institution de l'appartenance	101
10.1. Le serment des Calanques	102
10.2. Le serment d'amour de Gérald	102
10.3. L'appartenance comme conséquence de l'amour.....	103
Une autre vision des st�r�types – un rapprochement inattendu avec Racine	104
1. L'étiquette et le rôle.....	104
2. Une perception différente de la même action – exemples concrets	107
2.1. La violence – condamnée ou acceptée	108
2.2. La séduction comme une arme à double tranchant	108
Conclusion.....	110
Annexes	113
Illustrations	113
Extraits.....	117
Table des matières	119
Bibliographie	122
Sources primaires	122
Sources secondaires.....	122
Le roman populaire.....	122
Stéréotype et réception	122
Georges Simenon, sa vie, son œuvre	124

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

DU PERRY J., *L'Envers d'une passion*, éd. Rouff, « Le Roman complet illustré », Paris, 1932.

DU PERRY J., *Les Yeux qui ordonnent, Roman dramatique d'amour*, éd. Ferenczi « Mon Livre favori », Paris, 1926.

DU PERRY J., *Que ma mère l'ignore !, Roman d'amour*, éd. Ferenczi « Le Livre épatant », Paris, 1926.

DU PERRY J., *Trois cœurs dans la tempête, Roman dramatique*, éd. Ferenczi « Mon Livre favori », Paris, 1928.

DU PERRY J., *Un tout petit cœur, Roman d'amour*, éd. Tallandier « Le Livre de Poche », Paris, 1927.

MARTIN-GEORGES G., *La Victime, Roman d'amour*, éd. Ferenczi, « Mon Livre favori », Paris, 1929.

MARTIN-GEORGES G., *Voleuse d'amour, Roman sentimental*, éd. Ferenczi, « Le Petit Roman », Paris, 1929.

VIALIO G., *L'Étreinte tragique, Roman dramatique*, éd. Ferenczi, « Le Petit Roman », Paris, 1928.

VIOLIS G., *Rien que pour toi, Roman d'amour*, éd. Ferenczi, « Le Petit Roman », Paris, 1929.

VIOLIS G., *Trop beau pour elle !, Roman d'amour*, éd. Ferenczi, « Le Petit Roman », Paris, 1929.

SOURCES SECONDAIRES

Stéréotype et réception

AMOSSY R., HERSCHBERG PIERROT A., *Stéréotypes et clichés, Langue discours et société*, Paris, éd. Armand Colin, coll. « Lettres et sciences sociales », Paris, 2005.

BARONI R., *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, éd. Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 2007.

BARTHES R., *Mythologies*, éd. Le Seuil, coll « Essais », Paris, 1975.

BARTHES R., *Sur Racine*, éd. Le Seuil, coll. « Pierres vives », Paris, 1963.

DE GOURMONT R. *Esthétique de la langue française*, dir. Société du Mercure de France, Paris, 1899.

DEMOULIN L., *Analyse textuelle II, introduction à la narratologie*, avec la collaboration de Barnabé Piret et de Sarah Radicchi, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 2022-2023.

DUFAYS J-L., *Stéréotype et lecture, Essai sur la réception littéraire*, éd. P.I.E. Peter Lang, coll. « ThéoCrit », Bruxelles, 2010.

ECO U., *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, pour la traduction française, Paris, éd. Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche », 1985.

GREIMAS A.J., *Sémantique structurale*, éd. Larousse, coll. « Langue et langage », Paris, 1966.

HOUEL A., *Le Roman d'amour et sa lectrice*, éd. L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », Paris, 1997.

JAUSS H-R, *Pour une esthétique de la réception*, éd. Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1978.

LIPPMANN W., *Opinion publique*, éd. Harcourt, Brace and company, New York, 1922.

MCCORMICK K., WALLER M, *Reading Texts Reading Responding Writing*, éd. D C Heath, 1987.

PROPP V., *Morphologie du conte [1928], suivi de Les transformations des contes merveilleux et de Evguéni Mélétsinski, L'étude structurale et typologique du conte*, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, éd. Le Seuil, coll. « Poétique » / « Points », Paris, 1965-1970.

Le roman populaire

DARDIGNA A-M., *La Presse « féminine » Fonction idéologique*, éd. François Maspero, coll. « Petite collection Maspero », Paris, 1978.

DARDIGNA A-M., *Presse du cœur et roman rose : la quête de l'amour vrai ou comment se trouver un maître*, in *Le Récit amoureux*, dir. Didier Coste et Michel Zéraffa, éd. Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », n°3, Seyssel, 1984.

DUBOURG M., *Image de la bourgeoisie et idéologie bourgeoise*, dans *Europe, numéro spécial : Le roman-feuilleton*, Paris, juin 1974.

ESCARPIT R., *Sociologie de la litt.*, éd. Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », Paris, 1958.

GENETTE G., *Palimpsestes, La littérature au second degré*, éd. Le Seuil, coll « Poétique », Paris, 1982.

GENETTE G., *Seuils*, éd. Le Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1987.

Dossier Léon Malicet, dans Archives de la Société des Gens de lettres, 1900-1926.

MOURALIS B., *Les Contre-littératures*, éd. Presses universitaires de France, coll. « Sup. », Vendôme, 1975.

OLIVIER-MARTIN Y., *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, éd. Albin Michel, Paris, 1980.

THIESSE A-M., *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle époque*, éd. Le Chemin vert, Paris, 1984.

Georges Simenon, sa vie, son œuvre

ASSOULINE P., *Simenon, Édition revue et augmentée*, éd. Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1996.

BAJOMÉE D., *Simenon, Une légende du xx^e siècle*, éd. La Renaissance du Livre, dir. Isabelle Gérard, coll. « Les beaux livres du patrimoine », Waterloo, 2003.

BOUTRY M-P., *Les 300 vies de Simenon*, préface de François Sureau, éd de l'Arsenal, coll. « Boswell & Cie », Paris, 1994.

DENIS B., *Questions d'histoire de la littérature française du XIX^e au XXI^e siècle*, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 2022-2023.

DUBOIS J., *Introduction*, dans Gothot-Mersch (Claudine), Dubois (Jacques), Klinkenberg (Jean-Marie), Racelle-Latin (Danielle), Delcourt (Christian), *Lire Simenon, Réalité/Fiction/Écriture*, éd. Fernand Nathan/Éditions Labor, coll. « Dossiers Media », Bruxelles, 1980.

DUBOIS J., *Statut littéraire et position de classe*, dans Gothot-Mersch (Claudine), Dubois (Jacques), Klinkenberg (Jean-Marie), Racelle-Latin (Danielle), Delcourt (Christian), *Lire Simenon, Réalité/Fiction/Écriture*, Bruxelles, éd. Fernand Nathan/Éditions Labor, coll. « Dossiers Media », 1980.

LEFÈBVRE P., *La médecine et les médecins dans l'œuvre de Georges Simenon*, Rev. Méd., Liège, 1993.

LEMOINE M., *L'Autre Univers de Simenon, Guide complet des romans populaires publiés sous pseudonymes*, éd. du C.L.P.C.F., coll. « Paralittératures », dir. J-M Graitson, Liège, 1991.

LEMOINE M., *Lumières sur le Simenon de l'aube, 1920 – 1931*, éd. Les Éditions du Céfal, Liège, 2012.

LEMOINE M., *Quand Georges Sim préparait Simenon*, dans *La Revue Nouvelle*, t. 94, n° 10, Bruxelles, octobre 1991.

MENGUY C., *Bibliographie des éditions originales de Georges Simenon y compris les œuvres publiées sous des pseudonymes*, dans *Le Livre et l'estampe*, n° 49-50, Bruxelles, 1967.

PIVOT B., *Apostrophes*, Georges Simenon, Lausanne, 1981, dans Images d'archive INA [en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=GMQdPhPn7U8&t=12s> (min. : 56:44 – 57:31) consulté le 26.04.23.

GEORGIN R., *Essai 10, Simenon*, éd. L'Âge d'Homme, coll. « Cistre », Lausanne, 1980.

SIMENON G., *Les Trois crimes de mes amis*, éd. Gallimard, coll. « Folio policier », Paris, 1938.

SIMENON G., *Une interview sur l'art du roman*, in *Le Roman de l'homme*, éd. de l'Aire, Vevey, 1980.

THOORENS L., *Qui êtes-vous Georges Simenon ?*, Verviers, éd. Marabout, coll. « Marabout-Flash », 1959.