

TRACES

N° 13, 2001

Travaux du Centre d'Études Georges Simenon

Université de Liège



TRACES

13

Ce volume est publié avec l'aide du F.N.R.S.

En couverture :

Portrait de Simenon par Cocteau (pointe sèche, 1957, 25 × 40 cm)
Coll. Fonds Simenon.

TRACES

13

Simenon à l'écran

Actes du colloque international
qui s'est tenu à Liège les 27 et 28 octobre 2000

Université de Liège
Centre d'Études Georges Simenon

2002

Comité de gestion du Centre d'Études Georges Simenon

Jacques DUBOIS, Président du Centre
Danielle BAJOMÉE, Directeur du Centre
Christine SWINGS-DELIÈGE, Conservateur du Fonds
Jean-Louis DUMORTIER
Pierre GOTHOT
Jean-Marie KLINKENBERG

Comité de rédaction de *TRACES*

Danielle BAJOMÉE
Jacques DUBOIS
Jean-Marie KLINKENBERG
Christine SWINGS-DELIÈGE
Directeur de publication : Jean-Louis DUMORTIER

TRACES

Les numéros de *Traces* 1 à 12 sont encore disponibles.

Prix au numéro

N ^{os} 1 à 6	N ^o 7	N ^o 8	N ^o 9	N ^o 10	N ^{os} 11 et 12	N ^o 13
15 €	25 €	20 €	25 €	30 €	25 €	15 €

Diffusion, renseignements, suggestions, envois de manuscrits :

Christine SWINGS-DELIÈGE
Fonds Simenon,
Château de Colonster,
Allée des Érables,
B – 4000 LIÈGE

Téléphone : + 32 (0)4 366 30 22
(0)4 366 52 71
Télécopie : + 32 (0)4 366 45 95
(0)4 366 57 02
E-mail : C.Deliege@ulg.ac.be

Site internet : <http://www.ulg.ac.be/libnet/simenon.htm>

Table des matières

Jean-Louis DUMORTIER, <i>Simenon à l'écran</i>	7
Marc-E. MÉLON, <i>Point de vue et point d'écoute dans l'écriture « cinématographique » de Georges Simenon</i>	17
Michel CARLY, <i>Romans de Simenon et films français des années trente aux années cinquante : confluences et disparités</i>	33
Philippe PROOST, <i>Que le vrai Maigret se lève! ... ou pourquoi avoir réalisé un montage vidéo sur L'Affaire Saint-Fiacre?</i>	47
Lucille F. BECKER, <i>Du roman au film</i>	55
Michel SERCEAU, <i>L'adaptation comme réception : Panique et Les Fiançailles de M. Hire</i>	75
Michel LIEMANS, <i>Utilisations pédagogiques de l'adaptation cinématographique : l'exemple de « Monsieur Hire »</i>	95
Bernard ALAVOINE, <i>D'Équateur de Gainsbourg à Coup de lune d'Eduardo Mignogna</i>	103
Paul MERCIER, <i>L'enfant de cœur et le missel, dans L'Affaire Saint-Fiacre. Pacte dénégatif et secret des hommes</i>	119
Christian NEYS, <i>Simenon ou l'écriture photographique</i>	141
Le Fonds Simenon	153

Jean-Louis DUMORTIER

Simenon à l'écran

AINSI s'intitulait le colloque organisé en octobre 2000 par le Centre d'Études Georges Simenon, à l'initiative du professeur Danielle Bajomée, colloque dont le présent volume se fait l'écho.

Cette rencontre avait deux objectifs principaux.

Le premier était de mettre au jour les raisons pour lesquelles, dès la parution des premiers *Maigret*, au début des années trente, et jusqu'à aujourd'hui, tant de cinéastes ont puisé dans l'œuvre de Georges Simenon.

Le second, de cerner les problèmes — quelques-uns des problèmes tout au moins — que pose l'adaptation cinématographique des romans simenoniens.

Assurément, la mine qu'a constituée, pour les scénaristes, l'œuvre romanesque de Simenon n'a pas fait l'objet d'une exploitation *constante*. Me référant à la filmographie établie par Maurice DUBOURG et Claude GAUTEUR dans le *Simenon* de Pierre ASSOULINE, je compte 5 adaptations pour le grand écran dans les années trente; 9 de 1940 à 1945; 34 de 1945 à 1975; 8 de 1975 à 1995¹. On peut constater que ce ne sont pas les mêmes veines (policrière et non policrière) de cette mine-là qui ont été privilégiées au même moment par les scénaristes. On peut également remarquer que *Maigret*, au moment où il apparaît dans des téléfilms français, n'attire plus guère les réalisateurs du grand écran. On peut observer, en outre, qu'après une longue période d'adaptations sans modernisation (trop sensible) — période correspondant, *grosso modo*, aux années de création du romancier —, on est passé à une période où les cinéastes optent tantôt pour une actualisation radicale, tantôt pour une non moins radicale historicisation. Ces phénomènes ne sont-ils pas révélateurs de changements

¹ Paris, Julliard, 1992, rééd. Gallimard 1996, p. 1029–1032. On consultera avec profit, pour de plus amples informations, C. GAUTEUR, *D'après Simenon. Simenon et le cinéma*, Omnibus, Carnets, 2001.

du rapport des gens du cinéma au romanesque simenonien, ne sont-ils pas symptomatiques de l'apparition de différentes raisons de s'y intéresser ?

Quant aux problèmes de l'adaptation, ils me paraissent tenir, pour une bonne part, à la vision du monde véhiculée par une œuvre d'une cohérence assez exemplaire. Vision du monde que concrétisent une thématique obsessionnelle, des situations récurrentes, des choix d'ordre narratologique privilégiés, la présence insistante de détails dont la fonction indicielle n'est pas toujours facile à déterminer, mais qui concourent à créer ce climat général oppressant, cette atmosphère de tragédie en mode mineur, ce sentiment qu'il n'existe pas d'échappatoire pour les protagonistes, cette impression désespérante que tout est joué d'avance — et d'avance perdu.

Ce n'est pas à *un roman* qu'est confronté l'adaptateur, mais à *un univers romanesque*, un univers à la fois étale et divers, une mer de récits battant les pilotis du scénario. Une chose est de puiser dans un roman la matière d'un script, une tout autre, de créer, par l'écriture cinématographique, une œuvre susceptible de produire des effets analogues à ceux du roman dont on transpose l'histoire. C'est que ces effets ne sont pas le fait de cet unique roman-là : ils résultent d'une accumulation. En règle générale, le lecteur a lu *des* Simenon, *du* Simenon : sauf exception, aucun titre particulier n'a la puissance d'impact de la somme des lectures antérieures ; sauf exception, chaque titre nouveau frappe là où les précédents ont frappé. À supposer que le cinéaste tienne compte des attentes d'un public familier de Simenon, ou à supposer qu'il veuille réaliser un film *analogue* au roman dont est tiré le scénario, il rencontre des difficultés quelque peu différentes de celles que rencontre l'adaptateur d'un roman isolé — ou plus facilement détachable de l'œuvre dont il fait partie. Ce n'est pas *seulement* aux caractères propres d'une histoire, d'une manière de la raconter, d'un style qu'il doit se montrer attentif, c'est *aussi* aux traits communs de tous les romans de l'écrivain, que ces traits relèvent du monde raconté, des techniques de narration ou de la mise en texte.

La question intéressante n'est toutefois pas celle de la fidélité — le « faux honneur d'être fidèle » se dirait ici bien à propos — du (genre de) récit filmique au (genre de) récit écrit. La question intéressante — celle qui, me semble-t-il, intéressait la majorité des simenoniens présents au colloque — pourrait se formuler ainsi : à quelles conditions cela vaut-il la peine de « lire » comparativement l'adaptation cinématographique d'un roman de Simenon et ce roman lui-même ? Je pose autrement cette question : quelles sortes de relations significatives (d'un point de vue sociologique, esthétique, psychanalytique, etc.) doivent entretenir le récit écrit et le récit filmique

d'une même histoire (ou de deux histoires analogues) pour que le jeu de la comparaison en vaille la chandelle ?

*

* *

LES OBJECTIFS ont-ils été atteints ? Peut-on, désormais, expliquer pourquoi tant de films ont été tirés des romans de Simenon ou, au moins, énumérer quelques raisons solides ? Par ailleurs, les (ou des) difficultés de l'adaptation ont-elles été précisément définies ?

En dépit de la qualité des interventions — je pourrais aussi bien dire : en raison de la qualité de la plupart des intervenants —, je suis tenté de répondre par la négative.

À l'exception de Marc-Emmanuel Mélon et Michel Carly, aucun intervenant n'a vraiment tenté d'expliquer l'attrait exercé par l'œuvre de Simenon sur tant de cinéastes.

Le premier, s'interrogeant sur la fameuse — quoique controversée — « qualité cinématographique » des récits simenoniens, s'attache à montrer que ce qui a retenu l'attention d'un si grand nombre de cinéastes, c'est la *matière* romanesque ou, pour être plus précis, l'obsession de l'écrivain par une petite-bourgeoisie « empoisonnée de conflits larvés, de rages rentrées, de mensonges, de trahisons mesquines, de dominations et de révoltes étouffées ». Cela *en dépit même* d'une écriture, d'une *manière* de raconter, elle, incontestablement cinématographique par le choix des techniques de narration et de focalisation. Ce qu'il y avait de *moderne*, du point de vue de l'historien du cinéma, dans cette façon de raconter, n'a guère été perçu par la plupart des adaptateurs, soucieux avant tout d'une histoire par le truchement de laquelle ils pouvaient, à leur tour, lever le voile sur un monde en décomposition.

Quant à l'essayiste à qui l'on doit *Moteur! Monsieur Simenon*, il fait preuve de beaucoup de prudence. Il ne se hasarde guère à soutenir des raisons. Il fait état d'analogies, de traits communs, d'airs de famille entre des films et des livres. Il constate l'existence de moments de phase et de moments de déphasage entre, d'une part, les deux veines de la fiction simenonienne (celle du récit policier, celle du « roman dur ») et, d'autre part, des vogues successives du cinéma de genre. Ce faisant, il touche néanmoins à la question cruciale : celle des dispositions esthétiques du public et de leur évolution — questions qui relèvent de l'histoire des mentalités, des idéologies, des habitus culturels.

Par ailleurs, si beaucoup de communications ont traité, directement ou indirectement, de la problématique de l'adaptation, elles n'ont guère permis de répondre clairement à cette question précise : à quelles conditions cela vaut-il la peine de « lire » comparativement l'adaptation cinématographique d'un roman de Simenon et ce roman lui-même ?

Pour se donner toutes les chances d'atteindre le double objectif que j'ai rappelé d'entrée de jeu, il aurait fallu soit rassembler les oiseaux de l'espèce fort rare des simenoniens férus d'adaptation cinématographique, soit contraindre les intervenants sollicités à se cantonner strictement tous dans le pré carré correspondant au thème du colloque. On a préféré parier sur les bénéfices d'une rencontre entre spécialistes des rapports littérature-cinéma et spécialistes de Simenon. Ce pari-là a été gagné, chacun étant reparti avec de nouvelles interrogations suscitées par l'objet propre de la rencontre. Je gage que l'éveil des curiosités donnera sous peu l'occasion de revenir sur les questions soulevées. Et ce ne sera pas le moindre résultat de la rencontre de 2000.

Nous aurions souhaité que les lecteurs de *Traces* puissent, dans cette livraison, prendre connaissance de toutes les interventions au colloque *Simenon à l'écran*. Chacun aurait ainsi pu se faire une idée du chemin parcouru et du chemin à parcourir étant donné le cap que s'étaient fixé les organisateurs. Il ne nous a malheureusement pas été possible d'obtenir le texte de certaines contributions et de faire de ce volume une publication d'« actes » en bonne et due forme.

*

* *

LE CINÉMA — et la télévision plus encore — ont donc beaucoup emprunté à Simenon. Beaucoup fait aussi pour l'accroissement de sa fortune et de sa popularité.

Je laisse « fortune » à ceux qui aiment compter et dis deux mots de « popularité ».

Affaire de connexions répétées. Entre couvertures illustrées et affiches, notamment.

Affaire de coïncidences symboliques propices aux échanges de patronymes, de silhouettes, d'attitudes, de visages, de biographies même entre l'auteur, ses personnages et les interprètes de ces derniers.

Affaire de retour obstiné d'objets, de situations, de mentalités, de comportements signant une « culture de classe ».

Affaire de commune sensibilité, tant du côté du créateur que du côté du public, au vedettariat et aux stéréotypes.

Affaire de *mimésis* insistante, « ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre », d'une catégorie sociale — les « classes moyennes » — en expansion dans les années trente-septante.

Au centre du réseau de symboles conditionnant la popularité de Simenon dans la décennie qui précède la seconde guerre mondiale comme au cours des années trente-septante, Maigret.

Héros de série. Permanent. Père toujours-là. Notre père qui êtes dans l'Empyrée des fictions et dans notre salon-salle à manger. Supérieur et semblable. Dense et perméable. Massif et compréhensif. Rassurant de n'être pas trop assuré. Garant d'un ordre à visage humain. Figure envahissante autant qu'évanescence de maintes dispositions, de maintes aspirations du lecteur ou du spectateur « moyen ».

Ça circule bien autour de ce nœud-là du réseau. Ça circule vite pendant quatre décennies. Les films renvoient aux romans et les romans aux films. La présence, dans divers magazines, d'un Simenon très « médiatique », qui joue les reporters ou se prête aux interviews, accélère le va-et-vient du public. La pipe, le feutre mou, l'imperméable mastic (dans les années cinquante-soixante) sont-ils les fétiches du romancier, de son personnage, de la star qui l'incarne ? Ce sont les attributs concrets d'un *mythe* régulièrement revigoré soit par l'écrit, soit par l'écran.

On pourrait, en feuilletant l'album des Maigret de l'écran — que parcourt ici Philippe Proost, en quête du « vrai Maigret » — s'étonner du terrible « coup de vieux » qu'ont pris certains visages du commissaire. On pourrait aussi se demander pourquoi d'autres ont mieux résisté au temps. On pourrait s'interroger sur les raisons pour lesquelles les adaptateurs des *Maigret* à l'écran ont généralement opté pour la coïncidence entre le cadre temporel de la fiction et le moment de sa réception — ou tout au moins pour une réduction de l'écart chronologique entre le temps des faits racontés et le présent du spectateur. Cela conduirait à s'interroger aussi sur les raisons pour lesquelles il a paru préférable au concepteur de la série des téléfilms avec Bruno Cremer de renoncer à la modernisation et de jouer la carte de la reconstitution historique. Bref, on pourrait réfléchir aux avatars du personnage livresque comme à ceux du personnage filmique et, peut-être, avancer quelque hypothèse relative à ces modifications comme facteurs de popularité.

*

* *

M AIS la synergie écrit-écran rend-elle populaire le romancier ou le policier à la pipe? Le (télé)spectateur moyen — qui est aussi, généralement, le lecteur moyen — sait que les *Maigret* du grand et du petit écran sont tirés des romans de Simenon. En sait-il beaucoup plus? Désire-t-il en savoir davantage? Il marche, ce (télé)spectateur-lecteur-là, aux mythes, aux vedettes et aux histoires. Un *Maigret*, sur papier ou à l'écran, c'est — ou, tout au moins, c'est très rapidement devenu — une garantie de coïncidence entre une offre et sa propre demande culturelle. Monsieur-grand-public, s'apprêtant à retrouver Maigret en mots ou Maigret en images, sait ce qu'il veut consommer. Et il consomme sans état d'âme, avec la certitude d'avoir bientôt à sa disposition, sur la page ou sur la toile, sous le même label, un produit de même facture.

Mais que Simenon délaisse la veine policière pour tenter sa chance dans le roman sans étiquette et c'est la chute des ventes.

Vertigineuse, la chute.

Des milliers d'exemplaires contre des dizaines de milliers.

Cela en dit long sur la « popularité » de l'écrivain. Maigret est vraiment populaire, pas Simenon. Ou, pour le dire de manière plus nuancée, Maigret est très populaire, Simenon l'est (un peu? beaucoup?) moins.

L'adaptation cinématographique des « romans durs » change-t-elle quelque chose à l'affaire? Pour pouvoir répondre à la question, il faudrait notamment — et ce n'est pas chose simple — comparer les chiffres de vente des œuvres portées à l'écran et de celles qui ne l'ont pas été. Il faudrait — encore plus difficile — enquêter sur la connaissance qu'a (ou avait) le public des sources livresques des scénarios.

Bien sûr, elle est toujours, cette source, précisée dans le générique. Elle est même mentionnée sur les affiches, parfois : « D'après l'œuvre de Georges Simenon ». Mais qui est attentif au générique? Qui lit ce qui, sur les affiches, ne saute pas d'abord aux yeux?

Et quand bien même? Qui se souvient? « C'est un film avec Gabin et Bardot, Girardot et Ronet, Delon et Signoret, Trintignant et Schneider, Noiret et Rochefort, Serrault et Aznavour, etc. — qui raconte l'histoire de... ». Qui est le metteur en scène? Et le scénariste? Quelle est l'œuvre scénarisée? Qui s'y intéresse au point de la lire? Qui s'y intéressait *avant* ces dix dernières années, au cours desquelles les éditeurs ont pris le pli de republier systématiquement, en format de poche, les livres dont les adaptations cinématographiques ont connu le succès?

*

* *

« D'APRÈS l'œuvre de Georges Simenon ». Vous avez dit « d'après ? »
D'après-selon ? D'après-suivant ? D'après-conformément à ? D'après-à
l'imitation de ... ? Voilà quelques questions ... qui n'ont rien de populaire.

Le cinéma et la télévision ont beaucoup emprunté à Simenon, oui. Mais emprunt ou détournement de fonds ?

Pour Lucille F. Becker², l'affaire est (presque) entendue. Simenon ne passe pas à l'écran. Ou, tout au moins, il ne passe pas bien. Parce qu'il est un romancier de la vie intérieure. Parce qu'il privilégie la suggestion. Fort peu « cinématographique », donc, en dépit de certaines idées reçues sur les similitudes entre sa manière de raconter une histoire et le mode narratif du cinéma populaire. Les adaptations les plus réussies de ses romans seraient celles où il ne reste pas grand chose du livre dans le film, mais où le film manifeste la prégnance du livre dans l'esprit du réalisateur.

Des « adaptations libres », en quelque sorte.

Mais chaque « adaptation libre » fait rebondir la question : *Quid* de cette liberté-là ?

Michel Serceau répond ici pour le cas de *Panique*, de Julien Duvivier, d'après *Les Fiançailles de M. Hire*. La liberté de l'adaptation a été, en l'occurrence et pour l'essentiel, celle de recadrer l'histoire et de retailler les personnages compte tenu, à la fois, de la situation du cinéma, en France, dans l'immédiat après-guerre (rencontre d'une tradition de réalisme européen en demande de renouvellement et du film noir américain) et de l'état contemporain des possibles narratifs liés aux rôles masculins et féminins.

C'est sur l'adaptation du même roman, par Duvivier, et aussi, plus récemment, par Patrice Leconte, que se penche Michel Liemans. Mais avec l'œil du pédagogue soucieux de sensibiliser des jeunes aux moyens utilisés, dans le récit écrit et dans le récit filmique, pour donner à connaître un personnage. Michel Liemans compare ainsi deux fragments du livre avec leurs correspondants cinématographiques. Ou plutôt, et faute de mieux, avec

² Lucille F. BECKER n'a pas pris part au colloque *Simenon à l'écran*, mais elle nous a aimablement proposé un chapitre d'un ouvrage en cours de rédaction, consacré [ce chapitre] à la question de l'adaptation cinématographique des romans. Elle soutient dans ces pages, en citant de nombreux exemples, une thèse assez radicale, qui ne devrait pas manquer d'inspirer des réactions.

la trace écrite du souvenir de leurs correspondants cinématographiques... Mais cela permet néanmoins de donner un aperçu de différents *modus operandi*. Ces manières d'écrire (et de lire) le personnage sont-elles privilégiées par Simenon et ses adaptateurs? La question n'est pas posée, le propos n'étant pas ici de tenter de faire baisser la moyenne d'âge des simenoniens cinéphiles (cinéphiles simenoniens?), mais de mettre en lumière le rapport entre effets esthétiques et choix artistiques, de le rendre plus sensible à de jeunes yeux généralement fascinés par l'histoire, par l'intrigue.

Bernard Alavoine aborde également la problématique de l'adaptation. Pour ce faire, il considère, lui, non pas une œuvre majeure d'un cinéaste reconnu, mais l'essai très controversé d'un amateur, *Équateur*, de Serge Gainsbourg, d'après *Le Coup de lune*, et un piètre téléfilm tiré du même roman. Ce choix, qui n'est évidemment guère propice, vu la marginalité des films, à l'adoption de la perspective socio-historique choisie par de Michel Serceau, entraîne l'auteur sur les chemins du comparatisme narratologique. Est-il des techniques de narration qui donnent le sentiment d'une adaptation infidèle non pas à la lettre de tel ou tel roman, mais à l'esprit du romancier, à la vision du monde que donne à connaître son œuvre?

*

* *

AVEC les deux contributions suivantes, celles de Paul Mercier et celle de Christian Neys, d'inspiration psychanalytique l'une comme l'autre, on s'écarte peu à peu des questions que soulève la transposition à l'écran d'une œuvre littéraire. Mais peut-être devrais-je dire qu'on les retrouve en empruntant des chemins détournés...

Paul Mercier propose une interprétation de *L'Affaire Saint-Fiacre*. Il s'intéresse aux structures profondes du roman, plus précisément à celles qui retiennent l'attention du psychanalyste. Mais, ce faisant, il éclaire la question de la fascination qu'exerce l'œuvre simenonienne sur beaucoup de (simples) lecteurs. Ce qui fonde une telle fascination, selon lui, c'est, à la fois, le silence du texte sur un secret commun à tous les hommes, et l'invitation faite à chacun, par la fiction, à se dire ce secret-là. Ainsi Paul Mercier suggère-t-il, avec la modestie du profane en matière cinématographique, d'utiliser comme critères de la « valeur » d'une adaptation, le pouvoir du récit filmique de rendre (juste) sensible le secret en question et, corollairement, le souci du cinéaste de ne pas laisser l'intrigue (policrière en l'occurrence) contrarier l'accès aux voies étroites sur lesquelles devrait cheminer le spectateur pour atteindre à sa vérité. Il est clair, ajouterai-je, que, dans ce cas, l'accord sur le

jugement de valeur implique l'accord préalable sur un lieu commun de la valeur d'un film qui est objet de controverse : une œuvre cinématographique vaut elle — ou vaut-elle surtout — parce qu'elle est fidèle à... disons pour faire vite «l'esprit» de l'œuvre romanesque dont est tiré son scénario ?

Ce qui retient l'attention de Christian Neys, c'est la « disponibilité » de l'œuvre simenonienne au regard du lecteur. Appuyant son propos sur un grand nombre de témoignages de l'écrivain lui-même, le docteur Neys rappelle la prégnance, chez Simenon, des impressions sensorielles remontant à l'enfance. S'il s'agit de souvenirs qui associent aux images les odeurs et les bruits, il s'agit de souvenirs « cadrés », cinématographiques pourrait-on dire, dans lesquels la valeur indicielle de chaque détail tient au choix du cadrage par le témoin-acteur, le témoin qui fut — intimement — impliqué dans ce qu'il revoit. Ainsi fonctionne l'écriture romanesque : elle met le lecteur et l'auteur en situation de voyeur, mais le protagoniste de la scène, c'est toujours lui-même, en tant que sujet désirant. Quelle que soit la figure de substitution, quels que soient les glissements, les fusions, les inversions qui cachent le désir. Ainsi s'expliquent la « transe » créative simenonienne et l'empressement du créateur à se détacher de ce qu'il vient d'écrire. Il ne peut s'y reconnaître que bien plus tard, et par l'intercession d'autrui, par l'intercession de lecteurs qui lui disent, en quelque sorte et en résumé : « Vous n'êtes pas le seul ! »

Jean-Louis DUMORTIER
Université de Liège

Marc-E. MÉLON

Point de vue et point d'écoute dans l'écriture « cinématographique » de Georges Simenon

RECONNUE depuis longtemps, la qualité dite « cinématographique » de l'œuvre de Simenon semble n'avoir jamais fait l'objet d'une réflexion quelque peu approfondie. Le débat est cependant largement ouvert. Comme l'a montré Claude Gautéur dans ses ouvrages bien documentés¹, les cinéastes et les adaptateurs des romans de Simenon sont loin d'être unanimes sur la question. Pour les uns, tout est là, il n'y a qu'à suivre la route tracée par le romancier : « C'est une écriture visuelle, dit Claude Autant-Lara. [...] Les personnages de Simenon sont tellement vivants, tellement burinés, tellement décrits qu'il n'y a pas de difficulté à travailler un film d'après Simenon. Les personnages vous sont apportés sur un plateau, il n'y a qu'à les saisir. C'est un écrivain cinématographique, le plus important, le plus riche que nous ayons eu en France. » Le cinéaste termine par cette formule étrange : « Simenon, c'est net, c'est une gare. »² Pour Claude Chabrol, l'adaptation n'est même pas nécessaire : « La seule chose à faire, c'est prendre le bouquin et l'adapter d'une façon complètement littérale. Ça pose d'énormes problèmes de mise en scène qu'il faut essayer de résoudre. Mais pour le scénario, on prend le bouquin et on le recopie. »³ Pialat abonde dans le même sens : « On se donne la peine de payer Audiard pour adapter Simenon, alors qu'en prenant les dialogues de ses romans, tels quels, il n'y aurait plus qu'à dire moteur. »⁴

¹ Claude GAUTEUR, *Simenon au cinéma*, Bruxelles, Didier Hatier, 1990. Repris, augmenté et corrigé sous le titre *D'après Simenon. Simenon et le cinéma*, Paris, Omnibus, 2001. Toutes les citations qui suivent (notes 2 à 10) sont extraites de ces deux ouvrages.

² *Simenon travelling. Onzième festival international du roman et du film noirs*, Grenoble, octobre 1989, p. 59-60.

³ *Synopsis*, n° 10, décembre 2000.

⁴ *Les nouvelles littéraires*, 12 février 1981.

Pour d'autres, le caractère cinématographique d'un roman de Simenon est un piège dans lequel il ne faut pas tomber, une apparence à laquelle il ne faut pas se fier. Selon Pierre Granier-Deferre, tout n'est pas bon à prendre dans le roman : « Quand vous refermez le bouquin, on se dit c'est très simple [...] Mais vous ne pouvez pas prendre la première page et ensuite faire dérouler votre film. Il faut tout remâcher, tout remettre dans un autre ordre. Cela restera cohérent de toute façon, parce que les personnages, l'atmosphère, le déroulement psychologique le sont. Les risques viennent de l'élaboration même du récit. »⁵ Pour le cinéaste, la matière est là. C'est le récit qu'il faut revoir. Marcel Carné va plus loin encore : « Je savais, pour les avoir connues lors de *La Marie du Port*, les difficultés qui se présentent au réalisateur désireux d'adapter à l'écran un roman de Simenon. Après l'avoir lu, on ne manque pas de se dire : quel film merveilleux cela ferait ! Neuf fois sur dix, c'est se fier aux apparences. L'art de l'auteur des *Anneaux de Bicêtre* est si grand qu'on croit à une densité des faits, là où tout n'est qu'une description prenante d'atmosphère et peinture minutieuse de caractères [...] À lire, c'était très beau. En faire un film était autre chose. Si l'on ajoutait des faits extérieurs, ainsi que des personnages absents du roman, c'était trahir ce qui faisait l'originalité du livre. Se contenter de ceux existant, c'était risquer de faire un film assez creux, peut-être même ennuyeux, les lois régissant le moyen d'expression qu'est le cinéma étant, comme chacun sait, fort différentes, parfois même opposées, à celles de la littérature. »⁶ Dans sa conception du cinéma, qui est une conception classique, Carné entend disposer de moyens narratifs complexes, qui supposent un certain nombre de faits, d'actions et de personnages qui ne sont pas toujours présents dans le roman et qu'il faut donc ajouter au récit de Simenon. Michel Audiard, adaptateur de plusieurs films que Simenon appréciait, est plus radical encore : « Quand vous adaptez Simenon, vous ne gardez presque rien (on croit que Simenon correspond bien au cinéma, ce n'est pas vrai : tout se passe dans le crâne des personnages), mais vous disposez de l'essentiel, l'épaisseur, la chair... Partant de cela, on peut faire mille choses. »⁷ À propos des dialogues : « Ses descriptions et sa fameuse atmosphère sont cinématographiques, pas ses dialogues, alors qu'ils se lisent merveilleusement bien. Le dialogue de cinéma est une espèce de charabia faisant illusion parce qu'il est fait pour

⁵ *Simenon travelling*, op. cit.

⁶ Marcel CARNÉ, *La vie à belles dents*, Pierre Belfond, 1989, p. 280.

⁷ *Cinématographe*, n° 53, déc. 1979.

être dit, non pour être lu.»⁸ «Je n'ai jamais pu garder un seul mot du dialogue de Simenon. Quand vous le lisez, il est juste. Quand vous le dites, il est absolument faux.»⁹ Enfin, Maurice Aubergé, adaptateur de *La vérité sur Bébé Donge*, reconnaît avoir complètement réécrit le roman : «Pas une scène du roman de Simenon se trouvant dans le film *La vérité sur Bébé Donge* n'a été tirée du roman de Simenon. Exactement pas une.» Parce que «Bébé Donge – film, c'est le roman réécrit "en cinéma"»¹⁰.

Du respect intégral de la littéralité du texte à sa complète réécriture, les commentaires contradictoires des cinéastes attestent que la prétendue qualité «cinématographique» des romans de Simenon est plus problématique qu'on ne le croit. La divergence d'opinion entre les adaptateurs laisse entendre que le mot «cinématographique», plutôt vague, renvoie probablement à des pratiques et des conceptions du cinéma fort éloignées les unes des autres (quoi de commun entre le cinéma de Pialat et celui de Carné?). Le mot a sans doute été employé par facilité pour justifier des choix d'adaptation, sans avoir à en expliquer les véritables raisons. En effet, si l'œuvre de Simenon a tant séduit les cinéastes (notamment ceux qui travaillaient pour la Continental), c'est d'abord pour la riche matière romanesque qu'elle contient : ses descriptions acerbes d'un monde en décomposition, empoisonné de conflits larvés, de rages rentrées, de mensonges et de trahisons mesquines, de dominations et de révoltes étouffées, sa peinture d'une société petite-bourgeoise paralysée, ses portraits de «personnages» plus ou moins déviants qui cachent leurs perversions et leurs vices sous une apparence distinguée. Or, depuis les années trente, tout un pan du cinéma français (celui des Duvivier et Decoin d'abord, des Chabrol et Tavernier ensuite) se complaît à dépeindre cette société provinciale figée dans le silence du non-dit et la peur du «qu'en dira-t-on», à en dévoiler les secrètes perfidies et les obsessions peu reluisantes. De ce point de vue, on peut dire que c'est d'abord l'univers social de Simenon qui a séduit ces cinéastes, qui partagent avec lui le même besoin viscéral et cynique d'en dévoiler les tares. En conséquence, si Simenon a suscité tant d'adaptations, c'est peut-être moins parce que ses romans auraient été «cinématographiques» que parce que les films que l'on en tirait étaient foncièrement romanesques.

⁸ *Le film français*, n° 1649, 29 octobre 1976.

⁹ *Audiard par Audiard*, Paris, Éd. René Château, 1995, p. 165.

¹⁰ *Paris-Press*, 20 mars 1952.

Si l'on peut néanmoins parler d'une dimension « cinématographique » de l'œuvre de Simenon, ce serait bien plutôt l'affaire de l'écriture elle-même : réalisme de l'observation, souci du détail net, bien « cadré », minimalisme du style, sens de la litote, recours fréquent à l'ellipse qui tranche dans l'action comme les plans d'un découpage de film, et enfin un récit construit sur le modèle « behavioriste » que Claude-Edmonde Magny avait déjà repéré dans le roman américain. Le récit simenonien, on le sait, applique de façon à peu près constante un principe de focalisation externe (selon l'expression de Genette) par lequel le roman ne pénètre que rarement dans la tête du personnage, ne nous livre pas ses pensées, ses émotions, ses craintes, ses doutes, ses incertitudes ou ses sentiments. Ce qui suppose que la scène soit observée et racontée à partir d'un *point de vue* extérieur au personnage, comme si celui-ci était vu par l'œil discret d'une caméra. Tout semble décrit, comme le dit Laurent Jullier, par une sorte de « témoin invisible qui peut parfois épouser le regard et/ou l'écoute d'un personnage, mais qui se confond rarement avec lui. »¹¹ Au cœur de l'énonciation simenonienne comme du mode énonciatif du cinéma, la notion de point de vue doit être comprise dans une triple dimension : narrative (qui parle ?), visuelle et sonore (d'où la scène est-elle *vue*, d'où est-elle *entendue* ?) et prédicative (quel jugement le narrateur porte-t-il sur la scène, ou sur son personnage ?)¹². C'est elle qui donne à l'écriture de Simenon une dimension qui peut être dite « cinématographique ».

L'extériorité du récit est constante dans *Les fiançailles de M. Hire*, dont le narrateur se contente de décrire les tâches journalières et répétitives de son personnage principal, sans jamais nous faire part de ce que celui-ci ressent ou éprouve :

Alors il se leva, boutonna son pardessus, enroula une écharpe à son cou. Il prit le bol dans lequel il avait bu et le lava sous le robinet, l'essuya avec un drap qui pendait à un clou et le remis dans le placard. Sur un carton que cet usage avait graissé, il ramassa les miettes de pain qu'il jeta dans le poêle, s'approcha du lit qu'il ouvrit. (p. 25¹³).

Découpage méthodique des actions successives, décrites dans un style austère, glacial. Pas un adjectif qui vienne un peu émousser la coupe franche

¹¹ Laurent JULLIER, « La distribution du savoir dans *Monsieur Hire*, films et roman », in *Focales*, n° 3 « Simenon à l'écran », Nancy, Institut européen du cinéma et de l'audiovisuel, 1995, p. 74.

¹² Voir à ce sujet Jacques AUMONT, « Le point de vue », in *Communications*, n° 38, « Énonciation et cinéma », Paris, Seuil, 1983, p. 3-29.

¹³ Les références au roman *Les fiançailles de M. Hire* renvoient à l'édition de poche Presses Pocket.

et nette des noms et des verbes qui s'égrènent au rythme de la phrase. Refus de tout impressionnisme, pas d'effets d'enchaînement, de « fondu », ou de flou. Juste une articulation sèche des mots, qui claquent comme le tic-tac d'une horloge dans le silence.

Pourtant, M. Hire n'est pas un personnage insensible. Simenon parvient même à nous faire comprendre ce qu'il ressent, sans pour autant nous emmener dans son subconscient. La psychologie du personnage n'est jamais traitée pour elle-même (c'est-à-dire dans son propre langage) mais seulement suggérée petit à petit par la description précise, minutieuse et distancée de chaque geste et de chaque comportement, ainsi vus et décrits sous le regard de détective du romancier. Pas d'introspection, pas d'état d'âme, pas d'affect. Simenon ne nous dit pas ce qu'éprouve M. Hire quand Alice vient dans sa chambre pour le séduire. Lorsqu'elle l'embrasse, il ne nous décrit pas le sentiment intérieur qui doit sans doute le submerger. Il écrit seulement : « Les paupières de M. Hire battirent. » (p. 85). Synecdoque magnifique, minimale, description du plus petit mouvement possible, dont la petitesse même est en proportion inverse du tourbillon de l'âme. Ce mouvement des paupières, furtif et quasi imperceptible, s'offre au regard du lecteur comme il s'offrirait au regard du spectateur d'un film : en gros plan. On se souvient qu'Eisenstein, à la suite de Griffith, avait déjà traqué de tels effets cinématographiques dans les romans de Dickens. La fameuse phrase qui ouvre *Le Grillon du foyer*, « La bouilloire commença à chanter » est, écrit-il, un gros plan « à la Griffith ». Eisenstein remarque que ce gros plan est saturé d'une « atmosphère dickensienne » et que « l'atmosphère, toujours et partout, est l'un des moyens types utilisés pour mettre au jour le monde intérieur et le profil moral des personnages eux-mêmes. »¹⁴ Simenon n'a jamais caché l'influence de Dickens (autant que de Balzac et Dumas) sur son œuvre¹⁵.

Quand Alice s'en retourne dans sa chambre, le bouleversement qu'elle a provoqué dans le cœur de M. Hire se traduit ainsi :

Il était resté debout, la main sur la clé, appuyé à la porte et, ce qu'il regardait, c'était sa chambre, le réveille-matin blanc sur la cheminée noire, le poêle à trois pieds, le placard, la toile cirée et la cafetière, son lit enfin, où il y avait un creux anormal. (p. 86)

¹⁴ Sergueï M. EISENSTEIN, « Dickens, Griffith et nous », repris in *Le film : sa forme, son sens*, Paris, Bourgois, 1976, p. 359 et 362.

¹⁵ Dans *Les trois crimes de mes amis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 46.

Le point de vue narratif se confond ici avec le point de vue visuel du personnage. Comme un mouvement de caméra, le regard de M. Hire parcourt la chambre, vise les objets qui se détachent sur un fond de silence. Le réveille-matin blanc sur la cheminée noire donne son ton mélancolique (noir et blanc) à la scène. L'espace qui sépare le poêle, la toile cirée et la cafetière suggère le sentiment de vide qui habite M. Hire, que sa rencontre avec Alice rend soudain étranger à lui-même et à son univers, disloqué, morcelé. Un sentiment que vient souligner le creux dans la couverture, indice visible de ce qui vient de se jouer là, à l'instant, et qui n'est plus. Tous ces objets bien découpés, bien isolés, bien cadrés en somme, comme une série de gros plans dans un film, tous ces objets sont les signes objectifs et concrets du drame intérieur du personnage, qu'ils ne décrivent pas mais qu'ils désignent, qu'ils n'expriment pas mais qu'ils visualisent.

Le principe dominant de la focalisation externe n'empêche donc pas Simenon d'adopter à certains moments le point de vue subjectif de son personnage. Il n'y a là rien de paradoxal. Sans pour autant s'exprimer en son nom, le romancier décrit en détail toutes ses *perceptions* : ce qu'il voit, ce qu'il entend, ce qu'il sent. Ce qui se passe dans une scène peut donc être à la fois extérieur au personnage (point de vue narratif) et en même temps perçu par lui (point de vue visuel ou point d'écoute, « ocularisation – auricularisation interne » dans la terminologie de François Jost¹⁶). Le narrateur se distingue toujours du personnage (dans le cas contraire, il s'exprimerait en « je », ce qui est rarement le cas chez Simenon — ce qui ne l'est jamais dans les *Maigret*¹⁷), mais il adopte son point de vue visuel ou son point d'écoute, sans pour autant s'identifier à lui. Comme l'avait proposé Pasolini pour le cinéma, on pourrait, par analogie avec le procédé du style indirect libre, désigner cette façon de juxtaposer les points de vue sans les confondre par l'expression « subjective indirecte libre »¹⁸. Or, une telle association des points de vue narratifs et visuels, mélange d'objectivité et de subjectivité indirecte est constant au cinéma, notamment dans les enchaînements de plans « regard – objet – regard ». Chez Simenon, un point entre deux phrases suffit à passer du sujet du regard à l'objet de ce regard : « Enveloppant sa main d'un mouchoir, Maigret ouvrit les tiroirs les uns après

¹⁶ Cf. François JOST, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

¹⁷ Laissons de côté, ici, les *Souvenirs de Maigret* dont on sait qu'ils reposent sur un tout autre mode narratif.

¹⁸ Pier Paolo PASOLINI, *L'expérience hérétique*. Voir à ce sujet Gilles DELEUZE, *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 194.

les autres. Certains contenaient des clefs, des bouts de cire à cacheter, des boîtes de pilules, une monture de face-à-main, des agendas vieux de vingt ans, des factures jaunies.»¹⁹ À la manière d'un raccord entre deux plans, l'articulation des deux phrases permet à Simenon de décrire d'abord l'action de Maigret (point de vue narratif, focalisation externe), et ensuite ce qu'il voit (point de vue visuel, ocularisation interne).

On a assez dit combien les descriptions de Simenon étaient similaires aux techniques d'investigation de Maigret. Toujours légèrement en retrait, immobile, placide, pour ne pas dire inerte, Maigret est un observateur attentif du monde qu'il regarde, qu'il écoute, qu'il hume. Caméra autant que micro tendu, Maigret est une plaque sensible qui capte passivement l'état des choses, scrute l'opacité des visages, perçoit les événements qui adviennent, analyse les phénomènes qui se produisent et enregistre tout cela sans sourciller. À l'abri de toute déformation subjective, les observations de Maigret donnent au roman un gage d'objectivité. Tout ce que Simenon y décrit semble le fruit d'une enquête minutieuse et prend l'aspect d'un rapport de police, le style en plus. «À le voir, on aurait pu croire qu'il faisait en dilettante une étude sur le fonctionnement des services d'un palace», note Simenon après avoir décrit dans le détail l'agitation dans les cuisines du *Majestic*²⁰. Le double principe d'extériorité et de subjectivité indirecte suppose que tout ce qui est décrit ait été vu ou entendu par le commissaire, sans que Simenon ne s'embarrasse de le préciser.

Dans les deux premiers chapitres de *La Vérité sur Bébé Donge* (éliminés du film d'Henri Decoin), Simenon raconte deux fois la scène de l'empoisonnement de François Donge. Les deux récits sont énoncés à partir de deux points de vue narratifs différents. Après le repas de famille, les deux frères Donge, leurs épouses respectives et la mère de celles-ci, M^{me} d'Onneville, sont assis au jardin pour prendre le café. Bébé Donge verse le café, sa sœur demande de la prune. Soudain, François se lève et se dirige vers la maison. Dans le premier récit, le narrateur décrit tous les sons en provenance de la maison que peuvent entendre les personnages restés au jardin : la voix de François qui appelle son frère et qui a «une sonorité si étrange», le bruit de la manette du téléphone, des bribes de conversation avec le docteur. Puis le narrateur accompagne Bébé Donge qui rentre dans la maison mais demeure à l'extérieur de la salle de bain où se trouve son mari, dont elle n'entrevoit

¹⁹ *Cécile est morte, Tout Simenon*, n° 23, p. 223.

²⁰ *Les Caves du Majestic, Tout Simenon*, n° 23, p. 322.

que les jambes étendues sur le sol. Enfin le narrateur revient au jardin où il adopte le point de vue et le point d'écoute de Jeanne :

À ce moment précis, Jeanne s'agita dans son fauteuil, essayant de voir sa sœur. Cela surprenait d'entendre la voix de Bébé ainsi haussée d'un ton. Mais Bébé n'était pas dans le champ de son regard et elle n'insista pas. Devant elle, dans le vert de la pelouse, des géraniums d'un rouge sang. Une guêpe bourdonnait. M^{me} d'Onneville poussait un long soupir d'inquiétude.²¹

Simenon a recours à plusieurs points de vue et points d'écoute différents pour décrire la scène telle qu'elle a été perçue par la famille. Lorsqu'il s'attarde sur celui de Jeanne, c'est pour décrire plus précisément certains éléments visuels (le vert de la pelouse, le rouge des géraniums) et sonores (la guêpe, le soupir). Au chapitre suivant, le récit adopte le point de vue de François couché dans son lit d'hôpital et se remémorant la même scène qu'il raconte à nouveau, reprenant certaines phrases de dialogue (« — Tu me serviras de la prune, Félix? »), précisant certains détails que le premier récit avait occultés. Le narrateur demeure toujours extérieur au personnage, dont la subjectivité s'exprime cependant par le truchement d'un point de vue quasi « photographique » :

La netteté de son souvenir était surprenante, comme si, présentant l'importance de cette minute dans l'avenir, il eût photographié la scène. C'était un effet de contre-jour. François, dans son fauteuil de jardin, était un peu en contrebas et la réverbération du soleil sur la brique rouge de l'allée donnait des tons chauds à tout ce qu'il voyait.

Sa belle-mère était à gauche, assez près de lui, de demi-profil, et, sans la regarder, il gardait sur sa rétine la tache violette de son écharpe de voile. Un peu plus loin, Jeanne, en blanc, était étendue de tout son long dans le transatlantique.

La table faisait face à François, avec son parasol orange et ses franges. Marthes, qui venait de déposer la cafetière et les tasses, s'éloignait dans la direction de la maison. On entendait ses pas sur la brique pilée.²²

Dans le premier récit, Simenon insiste sur l'impossibilité de voir et de savoir ce qui se passe. Tout ce que l'on sait se confond avec ce qui peut s'entendre du jardin ou se voir à travers la porte entrouverte de la salle de bain. Dans le second, l'adoption du point de vue de François permet d'associer étroitement le voir et le savoir, mais celui-ci est à nouveau limité, Bébé tournant le dos à son mari. Néanmoins, Simenon insiste sur les éléments visuels de la scène, notamment la lumière (le contre-jour) et les

²¹ *La Vérité sur Bébé Donge, Tout Simenon*, n° 23, p. 584.

²² *Ibidem*, p. 384.

couleurs vives qui lui donnent, loin de la grisaille pluvieuse qui caractérise la traditionnelle atmosphère, l'aspect d'une toile impressionniste : le rouge de l'allée, la tache violette de l'écharpe, Jeanne en blanc, le parasol orange. Ce point de vue est renforcé par un point d'écoute : « On entendait ses pas sur la brique pilée ». Ainsi, la démarcation des deux points de vue narratifs est d'autant plus clairement soulignée qu'ils sont soutenus par des points de vue visuels et sonores distincts.

Vue par les yeux du douanier blotti dans sa guérite, témoin de la sortie malchanceuse de Mostaguen, la première scène du *Chien jaune* constitue un bel exemple de narration structurée à partir d'un point de vue visuel. Simenon commence par poser le décor : Concarneau désert, l'horloge lumineuse de la vieille ville, le vent dans les rues qui fait filer des bouts de papier au ras du sol et le quai de l'Aiguillon où seules les fenêtres de l'hôtel de l'Amiral sont éclairées. À ce moment, Simenon établit un point de vue, à l'extérieur du café : « Elles n'ont pas de volets mais, à travers les vitraux verdâtres, c'est à peine si on devine des silhouettes. » Ensuite, il rattache ce point de vue au personnage du douanier qu'il introduit seulement : « Et ces gens attardés au café, le douanier de garde les envie, blotti dans sa guérite, à moins de cent mètres. » C'est donc rétrospectivement que le lecteur comprend que la description qui précède n'était objective qu'en apparence. En réalité, Concarneau et les fenêtres de l'hôtel de l'Amiral étaient vus par le personnage. À partir de ce moment, le narrateur respecte la distance d'une centaine de mètres qui sépare le douanier de ce qu'il voit :

La porte de l'hôtel de l'Amiral s'ouvre. Un homme paraît, qui continue à parler un instant par l'entrebâillement à des gens restés à l'intérieur. La tempête le happe, agite les pans de son manteau, soulève son chapeau melon qu'il rattrape à temps et qu'il maintient sur sa tête tout en marchant.

Même de loin, on sent qu'il est tout guilleret, mal assuré sur ses jambes et qu'il fredonne. Le douanier le suit des yeux, sourit quand l'homme se met en tête d'allumer un cigare. Car c'est une lutte comique qui commence entre l'ivrogne, son manteau que le vent veut lui arracher et son chapeau qui fuit le long du trottoir. Dix allumettes s'éteignent.

Et l'homme au chapeau melon avise un seuil de deux marches, s'y abrite, se penche. Une lueur tremble, très brève. Le fumeur vacille, se raccroche au bouton de la porte.²³

Quelques mots suffisent pour réaffirmer le point de vue : « même de loin », « le douanier le suit des yeux ». Le maintien de la distance est ici essentiel. C'est elle qui empêche le douanier d'identifier réellement l'origine

²³ *Le chien jaune*, Le livre de poche, p. 10-11.

de la lueur. La distance est renforcée alors par le point d'écoute qui noie le son de la scène dans la tempête et jette un premier doute dans l'esprit du personnage, et donc dans celui du lecteur :

Est-ce que le douanier n'a pas perçu un bruit étranger à la tempête ? Il n'en est pas sûr. Il rit d'abord en voyant le noctambule perdre l'équilibre, faire plusieurs pas en arrière, tellement penché que la pose en est incroyable. Il s'étale sur le sol, au bord du trottoir, la tête dans la boue du ruisseau.

Le douanier n'a pas encore compris. Simenon maintient le point de vue à distance :

Une minute, deux minutes passent. Nouveau coup d'œil à l'ivrogne, qui n'a pas bougé. Par contre un chien, venu on ne sait d'où, est là, qui le renifle. « C'est seulement à ce moment que j'ai eu la sensation qu'il s'était passé quelque chose ! », dira le douanier au cours de l'enquête.²⁴

Jean Tarride, qui a adapté le roman, n'a pas respecté la structure de la scène. Il a rapproché le douanier et dissocié le point de vue de la caméra et celui du personnage. Il en résulte que, lorsque Mostaguen se fait tuer, le spectateur comprend tout de suite. Le film a perdu ce qui fait la substance même de la scène et de l'écriture de Simenon, une substance très cinématographique : l'ambiguïté du visible et le décalage entre le voir et le savoir.

Plus loin dans le roman, Simenon pousse jusqu'au bout la logique du point de vue (et même du point d'écoute) en décrivant la planque de Maigret, posté sur le toit de l'hôtel avec l'inspecteur Leroy, d'où ils observent la rencontre entre la serveuse Emma et son compagnon recherché par la police et qui a trouvé refuge dans une maison abandonnée. Par définition, tout acte de surveillance suppose un regard et un point de vue. Mais le dispositif imaginé ici par Simenon est bien plus complexe. Immobiles sur le toit, Maigret et Leroy font une surveillance nocturne. La scène qu'ils observent se déroule dans la maison située à une vingtaine de mètres et ne peut être vue qu'à travers une fenêtre sur laquelle se reflète une lueur. Au début, les choses sont peu visibles :

Petit à petit, il s'aperçut que ce n'était pas un reflet venu du dehors, mais une faible lumière intérieure. À mesure qu'il fixait le même point de l'espace, des choses y naissaient. Un plancher ciré... Une bougie à demi brûlée dont la flamme était toute droite, entourée d'un halo... [...]. Quelqu'un était couché à même le parquet, moitié dans la partie éclairée par la bougie, moitié dans

²⁴ *Ibidem*, p. 11.

la pénombre. On voyait un soulier énorme, un torse large moulé dans un tricot de marin.²⁵

Une partie de la pièce où se trouvent les deux protagonistes demeure dans l'ombre. Simenon insiste à plusieurs reprises sur cette limitation du regard, empêché de pénétrer dans l'espace des personnages :

L'homme se levait d'un mouvement si soudain qu'il faillit renverser la bougie. Il reculait vers l'ombre, tandis que la porte s'ouvrait [...].²⁶

L'homme, en surgissant, noircit presque tout le rectangle de la fenêtre, dégagea ensuite la perspective en s'avançant vers le fond de la pièce.²⁷

Tantôt on voyait l'homme, tantôt l'ombre l'absorbait.²⁸

Simenon n'hésite pas à comparer le dispositif de la planque à celui d'une salle de cinéma, dont Maigret et Leroy seraient les spectateurs immobiles. Tout ce qu'ils voient dépend de la lumière projetée par la fenêtre-écran, dont le cadre limite leur champ de vision. Et surtout, ils ne peuvent rien entendre. Le « film » auquel ils assistent est *muet* :

Mais c'était imprécis, aussi flou qu'un film projeté quand les lampes de la salle sont rallumées. Et il manquait autre chose : les bruits, les voix... Toujours comme du cinéma : du cinéma sans musique.²⁷

Dans cette scène, le point de vue narratif, le point de vue visuel et le point d'écoute se confondent et sont assimilés au regard d'un spectateur de cinéma. Simenon y pousse au plus loin la confusion entre le « narré » et le « vu », entre le savoir et le voir. Si l'on accepte que des mots puissent se substituer à des images et des sons, on peut affirmer qu'ici *le récit se fait image*, et même *image de cinéma* : image-cadre, image-lumière, image-mouvement.

Roman du regard, *Les fiançailles de M. Hire* fonde son intrigue (et la résolution de l'énigme policière) sur le même dispositif de la fenêtre et sur le voyeurisme²⁸. Immobile dans le noir, M. Hire épie sa voisine comme un spectateur de cinéma. La fenêtre illuminée est l'écran sur lequel se projette le spectacle de la vie privée d'Alice. Hire la regarde se déshabiller, se promener à moitié nue dans sa chambre, il la regarde faire l'amour avec son ami. Mais le dispositif, ici, va plus loin qu'au cinéma, parce qu'il suscite une

²⁵ *Ibidem*, p. 144.

²⁶ *Ibidem*, p. 147.

²⁷ *Ibidem*, p. 148.

²⁸ *Ibidem*, p. 150.

²⁸ Voir à ce sujet l'analyse du film que propose Odile BÄCHLER, « Les fenêtres de M. Hire ou les fiançailles du cinéma », dans *Focales*, n° 3, « Simenon à l'écran », 1995, p. 49-65.

réponse de la part de la jeune fille. Il y a interactivité entre le spectateur Hire et Alice l'actrice. Alice sait qu'elle est observée, se prête au jeu du voyeur, s'expose à son regard, exhibe son corps sous ses yeux et même, un soir, elle l'appelle, lui fait signe, ouvre le verrou de sa chambre. Mais Hire, intimidé, ne vient pas. Furieuse, la servante lui tire la langue. Roman du voyeurisme autant, donc, que de l'exhibitionnisme, avec la fenêtre-écran entre les deux protagonistes, par laquelle les regards entrent en jeu, se jouent et se déjouent l'un de l'autre, s'échangent.

Roman du regard, *Les fiançailles de M. Hire* est bien plus encore un roman de l'écoute. Au M. Hire qui observe Alice comme une caméra de surveillance, il faut associer le M. Hire qui écoute les bruits du monde comme un microphone branché en permanence. « Tout cela était sonore », écrit Simenon pour décrire les bruits multiples qui se faisaient entendre derrière les portes de toutes les chambres de l'immeuble. Même les objets sont sonores, comme les poubelles, que Hire manque de renverser. Quand il est filé par la police, Hire ouvre bien grandes ses oreilles :

Il écoutait les bruits, devinait l'inspecteur en civil à une trentaine de pas de lui. Enfin, il y eut un vacarme de moteur, une sonnette agitée à toute volée, celle de l'autobus spécial de Juvisy qui, complet, brûlait l'arrêt.²⁹

Simenon décrit magnifiquement l'univers sonore de son roman. Seul dans sa chambre comme dans une grande chambre d'écoute, M. Hire entend une étonnante symphonie de bruits, un véritable concert de musique concrète :

Quand il eut fini, il resta encore un moment immobile, comme incrusté dans le temps, dans l'espace. Des bruits naissaient, faibles et anonymes d'abord, des craquements, des pas, des heurts, et c'était bientôt le monde entier, autour de la chambre, qui se résolvait en sons furtifs.

Dans la pièce d'à côté, on entrechoquait des assiettes et l'on parlait. C'était bizarre, parce que le bruit d'assiettes n'était pas du tout déformé. On croyait l'entendre dans le logement même, tandis que les voix, elles, se fondaient en un murmure très grave et comme mécanique.

Au-dessous, comme tous les soirs, un gamin jouait du violon : toujours les mêmes exercices de sa méthode. Et, là encore, une voix de bourdon s'élevait pour le faire recommencer.

Puis c'était la route, l'espèce de sucement progressif d'une auto fonçant du lointain, éclatant devant la maison, vite aspirée par l'espace à l'autre bout de l'horizon. Seuls, les poids lourds roulaient avec fracas, lentement, à vous suspendre le souffle, tandis que vibrat la maison entière.

²⁹ *Les fiançailles de M. Hire*, p. 56.

Mais tout cela grouillait au-delà des murs. Dans la chambre, c'était un bloc bien compact, bien uni, bien uniforme de silence, et M. Hire, devant sa tasse vide, attendait sans doute la fin du bien-être que lui procurait la chaleur du café.³⁰

Simenon utilise un procédé similaire lorsqu'il a recours au point d'écoute pour décrire, dès les premières lignes des *Caves du Majestic*, tous les petits bruits qu'entend un homme couché dans son lit, mal réveillé, les yeux clos :

Un claquement de portière. C'était toujours le premier bruit de la journée. Le moteur qui continuait à tourner, dehors. Sans doute Charlotte serrait-elle la main du chauffeur? Puis le taxi s'éloignait. Des pas. La clef dans la serrure et le dé clic d'un commutateur électrique.

Une allumette craquait dans la cuisine et le réchaud à gaz, en s'allumant, laissait fuser un « pffttt ».

Charlotte gravissait lentement, comme quelqu'un qui a passé la nuit debout, l'escalier trop neuf. Elle entrait sans bruit dans la chambre. Nouveau commutateur. Une ampoule s'allumait, avec un mouchoir rose en guise d'abat-jour et des glands de bois aux quatre coins du mouchoir.

Prosper Donge n'ouvrait pas les yeux.³¹

Le dispositif est d'autant plus puissant qu'il inscrit la scène dans l'obscurité complète. Rien n'y est visible, tout, à l'inverse, est audible. La description est strictement sonore. Comme le point de vue, le point d'écoute transforme le « narré » en « entendu », et le récit en « partition sonore », selon l'expression de Michel Fano. Voilà donc la matière, riche, incroyablement riche d'images et de sons, de regards et d'écoutes, qui donne sa qualité « cinématographique », dans sa double dimension sonore et visuelle, à l'écriture de Simenon.

Ce qui frappe, quand on regarde nombre de films adaptés de l'œuvre de Simenon, c'est que c'est précisément cette matière cinématographique qui a été consciencieusement écartée par les cinéastes. Pas tous, fort heureusement. *La Nuit du carrefour* est un film quasi expérimental sur le plan sonore. Jouant de l'opacité du brouillard ou de la nuit, Renoir, toujours préoccupé par l'innovation technique, y faisait l'expérience du son direct avec des moyens encore frustrés mais suffisants pour obtenir un bon rendu de la sonorité du roman. Plus tard, Granier-Deferre, dans *Le Chat* notamment, jouera remarquablement des contrastes entre les matières sonores et

³⁰ *Ibidem*, p. 24-25.

³¹ *Les Caves du Majestic, Tout Simenon*, n° 23, p. 311.

visuelles, entre le vacarme des démolitions et le silence de la maison, le vide des espaces défrichés et l'enfermement malsain des protagonistes.

Panique, première adaptation des *Fiançailles de M. Hire*, réalisé en 1946 par Julien Duvivier sur un scénario de Charles Spaak, est de ces films qui ont soigneusement effacé l'écriture cinématographique de Simenon. Certes, l'action se passe toujours à Villejuif et l'intrigue policière est la même. Mais ce n'est plus qu'une trame, qu'on pourrait résumer en quelques mots : un homme, trahi par une femme qui le fait accuser d'un crime qu'il n'a pas commis, est lynché par la foule. Tout le reste, à commencer par l'atmosphère du roman, avec ses pavés luisants battus par la pluie, ses tramways lugubres immobiles dans la nuit, ses hommes battant la semelle, emmitoufflés dans leur manteau, tout cela a disparu au profit de belles journées ensoleillées, propices à la fête foraine qui s'installe sur la place et où le peuple va s'amuser grassement. Le dispositif de la fenêtre est à peine suggéré et de la magnifique matière sonore du roman, il ne reste rien. À côté des dialogues, qui dominent la bande son, ne subsistent que deux sons, la musique inquiétante de Jean Wiener qui donne, à certains moments, une allure fantastique au film, et surtout le son constant de la fête foraine, mi-bruit de fond, mi-musique d'ambiance et qui, littéralement, va éteindre tous les autres bruits qui pourraient se faire entendre.

Tout ce qui fait la qualité de l'écriture simenonienne disparaît ainsi des films tirés de ses romans, comme si c'était justement son caractère «cinématographique» qui était «inadapté» au cinéma. Se pose alors la question de savoir si ce ne serait pas plutôt le cinéma — du moins celui pratiqué par ceux qui se sont attaqués à Simenon — qui serait inadapté à l'écriture du romancier. On n'ose imaginer ce qu'un Robert Bresson (celui d'*Un condamné à mort s'est échappé*) ou un Antonioni (celui de *L'Éclipse*) auraient pu tirer d'un roman de Simenon. Car si l'écriture de Simenon peut être dite «cinématographique», c'est seulement au sens moderne du terme. Les scènes décrites sous des points de vue et des points d'écoute très affirmés correspondent exactement à ce que Gilles Deleuze appelle, dans *L'Image-Temps*, des «situations optiques et sonores pures»³² qui définissent le cinéma moderne comme un cinéma de voyants, et non plus d'action. À propos des films de Rossellini, le philosophe décrit le nouveau statut du personnage, qui pourrait parfaitement s'appliquer à M. Hire : «Le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est débordé de toutes parts ses capacités

³² Gilles DELEUZE, *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, p. 8 et sq.

motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action.»³³ Cette modernité de Simenon, les cinéastes qui l'ont adapté (Chabrol mis à part) ne pouvaient que l'ignorer. Ils ne voyaient dans son œuvre que le « romanesque », cela même qui a fait s'écarter de Simenon les cinéastes de la modernité.

Marc-E. MÉLON
Université de Liège

³³ *Ibidem*, p. 9.

Michel CARLY

Romans de Simenon et films français des années trente aux années cinquante : confluences et disparités

« Simenon est comme une caméra, un magnétophone. »

Anais NIN, *Journal* 6

Cinégraphie

DANS mon livre *Moteur! Monsieur Simenon*¹, je me suis attaché à illustrer ce que j'ai appelé la *cinégraphie* de l'écrivain liégeois, pensant qu'avant de parler des adaptations de Simenon à l'écran, il convenait d'explorer l'essence cinématographique de sa création et de son écriture.

Même si elle fait cliché, on ne peut ignorer la fameuse « atmosphère », celle dont le dialoguiste Michel Audiard précisait l'importance : « Ses descriptions et sa fameuse atmosphère sont cinématographiques, pas ses dialogues. » Mais d'autres aspects de l'œuvre de Simenon appartiennent vraiment à l'identité cinématographique

J'ai comparé le travail de l'acteur de cinéma, qui intériorise son personnage, à la mise en condition physique et mentale que s'impose Simenon au moment de l'entrée en roman. Chacun connaît, par les confidences de l'auteur même, cette métamorphose par laquelle Simenon devient le protagoniste du roman qu'il écrit. Simone Signoret, quand elle jouait le rôle de Madame Baron dans *L'Étoile du Nord*, d'après *Le Locataire*, avouait subir cette même incarnation. Et Jean Gabin, durant le tournage du *Président*, allait même jusqu'à emporter chez lui le vieillissement, la démarche et les attitudes de son personnage. Il s'efforçait de penser et de se comporter

¹ Éditions du Céfal, Liège, 1999.

en homme politique qui a beaucoup vécu. Ainsi l'écrivain et l'acteur se rejoignent-ils dans la même transmigration.

Relisant les propres témoignages de Simenon, j'ai évoqué également l'omniprésence des images qu'il convoque, qu'il libère en lui au moment où il « entre en roman ». Le fait que Simenon parle, à ce moment, d'images, répétant volontairement le mot, me semble révélateur.

J'ai aussi exploré l'écriture elle-même. La phrase, la matière de la phrase font appel à des techniques de cinéaste avec une intensité peu commune. Les *incipits* de nombreux romans, par exemple, rappellent certaines ouvertures de films : ainsi Simenon part-il du gros plan pour globaliser un décor, une rue, une ville, tout un cadre spatial comme au début des *Fantômes du chapelier* ou du *Fond de la bouteille*. Parfois Simenon utilise avec brio la technique du gros plan pour forcer, comme au cinéma, l'intimité et pousser son lecteur jusqu'à ce voyeurisme qui lui est cher.

J'ai été frappé par la dextérité avec laquelle l'auteur manipule les sons comme un ingénieur en cours de montage. Ainsi certains sons déboulent dès la première phrase du roman sans qu'aucune image n'ait été précisée. Technique bien connue de l'écran que Simenon utilise, par exemple, au début des *Complices* (le klaxon qui annonce l'accident), ou des *Frères Rico* (l'éveil du héros dans sa maison de Floride et sa prise de conscience de l'espace). Ces sons sont parfois mixés, Simenon en précise l'entrée, l'intensité, la modulation et même les fondus qui les enchaînent.

Ce qui est attachant, c'est de découvrir qu'à chaque technique utilisée, Simenon confère une signification exacte. Elle joue son rôle, elle n'est pas gratuite. Elle a un sens, comme un plan choisi a un sens pour un cinéaste de talent. Les gros plans, chez Simenon, sont de vrais gros plans.

On pourrait également évoquer la similitude entre le tracé type d'un scénario à filmer et la progression narrative de nombreux romans simenoniens. Le schéma cinématographique « Exposition-Choc-Conflit-Résolution » n'est pas sans rappeler un des graphiques que Simenon a esquissés à ce propos : « Crise-Passé-Drame-Dénouement ».

Cette *cinégraphie* appartient à l'écriture. Je voudrais adopter ici un autre angle d'analyse et mettre l'œuvre en perspective : étudier les rapports entre la création romanesque de Simenon et le cinéma français de la même époque ; confronter romans et production cinématographique dans le même temps. J'ai choisi, pour ce faire, la période des années trente aux années cinquante. Cette exploration, on va le voir, aboutit à une évidence : entre les romans et les films surgissent de nombreuses confluences et similitudes, parfois des disparités, toujours une communion de sensibilité.

Années trente, années crise

Un décalage

En octobre 1929, seize salles parisiennes sont équipées du procédé Western pour le cinéma sonore. Un an plus tard, on comptera 312 salles dans l'Hexagone. C'est une nouvelle donne. En prenant la parole, le cinéma acquiert une dimension éminemment populaire durant les années 1930–1934. Un certain cinéma, le plus commercial, multiplie les sujets de romans faciles pour plaire à la masse du public : farces militaires, adultères bourgeois, romances sentimentales. Cette production plonge à pleines mains dans les adaptations exotiques d'auteurs comme Maurice Dekobra, Pierre Frondaie, Pierre Benoit. Les castings de ces films rassemblent des officiers ardents, des espions odieux, des créatures sublimes. Ce que veut le public, ce sont des élans, des passions, des exploits, des trahisons, des turpitudes, des militaires, des aventuriers, des diplomates. Les titres eux-mêmes donnent le ton : *Inès perdue et retrouvée*, *L'Homme qui assassina*, *Nuits moscovites*, *L'homme à l'Hispano*, *La Châtelaine du Liban*, *La Gondole aux chimères*, *L'Atlantide*... Ce type de scénarios enthousiasme un public qui applaudit aussi au scandale osé de *La Garçonne* et des films émancipés de la même veine.

Il est clair que cette production filmique est en total décalage, en retard par rapport à ce qu'écrivait Simenon à l'époque. Ces histoires stéréotypées, le Liégeois les a multipliées dans sa production populaire au cours de la décennie précédente. Ce Simenon sous pseudonymes a usé et abusé des poncifs du genre, avec officiers, beautés fatales et espions retors. Les titres de ses romans populaires correspondent tout à fait à ceux des films du début des années trente : *La Femme 47*, *Chair de beauté*, *La Femme ardente*, *Le Roi des glaces*, *Deuxième bureau*, *Le feu qui s'éteint*, *Le Roi du Pacifique*, jusqu'au comique troupier de *L'Histoire d'un pantalon*. Autre coïncidence : durant ces années vingt, Simenon poursuivait le même but que celui énoncé par le cinéaste René Clair en 1925 : «La principale tâche du réalisateur actuel consiste à introduire par une sorte de ruse le plus grand nombre de thèmes purement visuels dans un scénario fait pour contenter tout le monde.» Contenter tout le monde : n'est-ce pas là le but de l'écrivain-vapeur au temps des romans populaires ?

Mais dans les années 1930–1933, Simenon a déjà tourné le dos à cette inspiration. Il s'empresse d'en fournir les dernières pages exigées par ses contrats. En 1930, il gravit un nouvel échelon et aborde le genre semi-littéraire par le roman policier. Avec la série des Maigret abandonne-t-il pour autant ses exigences commerciales ? Pas du tout quand on sait qu'il avoue dans une lettre à Charles Gouverneur Paulding, le 2 décembre 1931, que

son ambition est d'« écrire un roman capable d'intéresser tous les publics. C'est moins facile qu'on ne croit : ne pas rebuter les lettrés tout en restant compréhensible pour les simples. »² Simenon, à ses débuts, applique la même règle qui régit le cinéma à cette époque : il est coincé entre les contraintes de la diffusion grand public et le désir de créer librement une œuvre littéraire, un récit policier débarrassé de ses clichés, de ses poncifs et de ses schémas éculés.

Le parlant s'intéresse au policier

Où en est le cinéma français en ce début des années trente ? Justement, il s'intéresse de très près au récit policier. Pourquoi ? Parce que, tout le temps du muet, le policier était un genre difficile à exploiter. Devenu sonore, ce type de film va chercher sa nouvelle définition en ce début de décennie. Et c'est à cette période que nous relevons des coïncidences révélatrices. En mai 1930, Simenon rédige son premier Maigret, *Pietr-le-Letton*. La même année, le parlant s'empare de Rouletabille tandis que Marcel L'Herbier tourne *Le Mystère de la chambre jaune* et *Le Parfum de la dame en noir*. En 1931, c'est à un roman policier, *Six hommes morts*, du Belge Stanislas-André Steeman, qu'est attribué le Grand Prix du roman d'aventures. En février de la même année, avec le Bal anthropométrique, Simenon lance la série des Maigret chez Fayard. En même temps, un certain Jean Gabin, qui est à l'aube de sa carrière, tourne *Méphisto*, le premier cinéroman sonore français, réalisé par Henri Debain. Significatif est le rôle qu'il y endosse, celui d'un policier, un quart de siècle avant *Razzia sur la schnouff* (1954) et *Maigret tend un piège* (1957).

On peut croire que c'est parce que le cinéma français est en attente de récits policiers que les réalisateurs vont être immédiatement séduits par l'ambiance des Maigret et la silhouette de son protagoniste. Pourtant Maigret fait son entrée au cinéma par des échecs : *Le Chien jaune* (1932) de Jean Tarride ne laissera aucune trace dans les mémoires et les cinémathèques. *La Nuit du carrefour* de Jean Renoir (1932), comme le précise à juste titre Claude Gauteur, « est le seul Maigret, du grand comme du petit écran, à offrir une équivalence cinématographique réussie de la fameuse atmosphère simenonienne »³. Mais à cause d'une bobine perdue voire inutilisable ou à

² Archives personnelles de Simenon, Lausanne, cité par Pierre ASSOULINE, *Simenon*, Paris, Gallimard, 1996, coll. « Folio », p. 252.

³ *L'Avant-Scène*, n° 235.

cause d'une lacune dans le découpage, le film est incomplet, inintelligible. Il dérouta le public. *La Tête d'un homme* de Julien Duvivier, qui sort sur les écrans le 18 février 1933, est une réussite, mais le public boude le film. Débuté de son rôle de scénariste, se sentant trahi, Simenon est dégoûté par le cinéma. Au générique de *La Tête d'un homme*, il peut d'ailleurs lire, non pas « d'après Simenon », mais « inspiré du roman de Simenon ». Amèrement, il constate que Duvivier a gommé le suspens en montrant le crime avant l'enquête. De plus, les producteurs ont fondé le film sur une chanson écrite par Duvivier et serinée par Damia :

Et la nuit
M'envahit
Tout est brume, tout est gris.

Tout un programme, par ici la monnaie !

« Atmosphère »

Cette chanson nous permet cependant d'établir un rapprochement essentiel entre les premiers *Maigret* rédigés par Simenon et les films des années trente. Au cinéma de la décennie, c'est l'atmosphère qui prime la dramaturgie. La lumière qui balaie les gris l'emporte sur le rythme du récit. Il nous faut dès lors reconnaître que les atmosphères de Simenon préfigurent le cinéma d'atmosphère qui va devenir, quelques années plus tard, la griffe du cinéma français avec ses brouillards, ses bistrotts enfumés, ses rues de pluie. Nombreux sont les *Maigret* dont le climat annonce le « réalisme poétique » que Clair, Carné, Renoir, Vigo et les autres vont bientôt défendre avec leur talent personnel. Cette mise en atmosphère de Simenon s'inscrit même dans les recherches des grands photographes de l'époque, de Robert Doisneau à Willy Ronis.

Même atmosphère, mais aussi décors identiques. Chez ces cinéastes comme chez Simenon, ce sont les mansardes, les trottoirs luisants, les ruelles entre les falaises des immeubles, les hôtels miteux, les gares, les ports, les canaux et le Paris populaire. Les décors parisiens de René Clair coïncident avec ceux de l'écrivain. *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo explore le même univers marinier, les mêmes paysages que *Le Charretier de la « Providence »* (1931) et *Chez les Flamands* (1932). Jean Renoir utilise comme Simenon l'atmosphère ferroviaire dans la modernisation de *La Bête humaine* (1938), le décor des rives du dimanche dans *La Partie de campagne* (1937).

Quant au film de Duvivier, *La Belle Équipe* (1936), avec son bastringue acheté collectivement, il restitue tout l'environnement de *La Guinguette à*

deux sous (1931). Baptisée « Chez nous », la guinguette du film s'oppose à l'exploitation capitaliste, mais elle illustre également, comme dans le roman de Simenon, l'échappée libre par rapport à l'enfermement urbain de Paris. Jean Gabin le signifiait dans la chanson du film, et il aurait pu très bien entonner « Quand on s'promène au bord de l'eau » à la fausse noce imaginée par Simenon dans *La Guinguette à deux sous*. Il est également curieux de découvrir que l'acteur affectionnait, tout comme l'écrivain, cette ambiance de guinguette et de copains, ces « petits matins brumeux sur la Marne en mangeant du brie de Melun arrosé de beaujolais frais »⁴.

Le film de Marcel Carné *Quai des brumes* (1938) semble répondre au *Port des brumes*, un Maigret de 1932. Ses bourrasques sont celles qui balaient les ports du *Chien jaune* et du *Rendez-vous des Terre-Neuvas* de Simenon. À propos de Carné, il faut encore évoquer ses espaces à la Simenon, ses boîtes de nuit dans *Jenny* (1936), le canal Saint-Martin dans *Hôtel du Nord* (1938), la banlieue banale du *Jour se lève* (1939). Ce décor dessiné par le génial Alexandre Trauner, où Gabin tient tête à la police et à la foule, cet immeuble tout en hauteur, n'est-il pas identique à celui où nous imaginons le drame final de Monsieur Hire cerné par la populace parisienne ? Nous sommes donc dans un authentique cinéma d'atmosphère qui semble avoir été pressenti, quelques années auparavant, par les ambiances de Simenon. Quand on comprend cela, on trouve enfin une raison sérieuse d'analyser et d'estimer à sa juste valeur la fameuse atmosphère de Simenon sans la considérer comme un cliché ou comme un tic.

Les acteurs de la crise

Paradoxalement, au milieu des années trente, le cinéma et l'œuvre de Simenon s'apparentent par un même abandon du personnage policier.

De janvier 1934 (*Maigret*) jusqu'en décembre 1939 (*Les Caves du Majestic*), Simenon cesse d'écrire des *Maigret*. Il se contente de rédiger des nouvelles qui ne seront publiées que durant l'Occupation. Cette production discrète n'a pas le même impact que les romans. *Maigret revient* ne sortira qu'en octobre 1942. Simenon affirme que les rampes sécurisantes du récit policier ne lui sont plus nécessaires et que c'est pour cela qu'il lâche Maigret. N'est-il pas troublant de constater qu'à la même époque, en France, Maigret

⁴ Cité par André BRUNELIN, *Gabin*, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 204.

disparaît des écrans ? Dix ans d'absence, de 1933 (*La Tête d'un homme*) à 1943 (*Picpus* de Richard Pottier avec Albert Préjean). Ne faut-il voir là qu'une simple coïncidence quand on sait que c'est au même moment que l'image du flic n'est plus guère appréciée par le grand public français ? Ce désintérêt hostile est la conséquence des tragiques émeutes qui, du 6 au 9 février 1934, amenèrent la police parisienne à faire feu tant sur les ligues de droite que sur les manifestants communistes. Il faut également prendre en compte l'avènement, en 1936, du Front Populaire. L'image du policier est ternie. Hasard ? La même année 1934 voit l'arrêt des enquêtes de Maigret. En toute logique, le policier disparaît en tant que figure attachante du cinéma. Les scénaristes le boudent au profit de personnages plus populaires et bien dans l'air du temps. Désormais les héros sont des voyous à la belle gueule marqués par la société ou leur condition sociale, des gens simples obligés de tuer. Carné, Renoir, Spaak, Duvivier, Grémillon nous montrent des assassins au cœur pur, des malchanceux qui règlent, d'un coup de revolver, leur dette envers une société cruelle. C'est Gabin habillé, la même année 1937, en *Pépé le Moko* par Duvivier et en *Gueule d'amour* par Grémillon. Gangster asocial, *Pépé* introduit dans le cinéma français le romantisme des êtres en marge, des rejetés qui finissent par tuer, par être tués ou par se suicider. Des personnages voués à une mythologie de l'échec.

Mais n'est-ce pas cette mythologie de l'échec qui est au cœur de l'œuvre de Simenon ? Si l'écrivain introduit peu de cœurs purs dans son œuvre, ses personnages sont, dans les années trente, bien proches de ceux proposés par le cinéma français : Monsieur Hire, physiquement disgracié, honni par une foule justicière, Timar que l'Afrique rend fou dans *Le Coup de lune*, Élie Nagéar, le *Locataire*, assassin déraciné, sont des mal-partis comme *Les Suicidés*. Ce qu'on oublie trop souvent, c'est de relier les personnages de Simenon, dans les années trente, et ceux des films de la même époque au drame de la Grande Dépression. Depuis le krach de Wall Street en 1929, la France et le monde s'enfoncent dans l'une des crises les plus noires de l'histoire. Le chômage, la pauvreté, le sentiment d'injustice rongent une société que Simenon décrit sans pour autant évoquer la crise. Le cinéma aussi s'intéresse aux couches populaires et inaugure la saga des petites gens : cheminots de *la Bête humaine*, chômeurs de *La Belle Équipe*, déserteur du *Quai des brumes*, exploités que Jean Renoir entasse dans les meublés sordides des *Bas-Fonds*. Les héros de l'écran sont des personnages du peuple, modestes ou marginaux. Peu ou pas de vie mondaine, peu de grands patrons, peu de politiciens, pas de grand banditisme, mais des gens de la rue, des petits délinquants, beaucoup d'ouvriers et d'artisans. Le thème le

plus courant est le crime, le crime du ruisseau mais présenté comme une fatalité.

Que met en scène Simenon, sinon les mêmes êtres ? Les romans durs de cette époque sont traversés par des destinées modestes, un escroc, un employé de mairie, un aiguilleur de gare, un pêcheur, un clochard, un petit journaliste, un commis qui regarde passer les trains, un employé de ferme ou de biscuiterie. Parmi ces personnages, mais on ne s'en rend pas toujours compte, certains sont victimes de la crise sociale de leur époque : ce sont des hommes sans emploi fixe, sans profession stable comme Mittel dans *Long Cours*, comme Monsieur Hire, Hans Krull ou René de Ritter dans *Cbemin sans issue*. Quand Simenon met en scène un médecin, un professeur, un ingénieur, il s'empresse de nous le montrer en dissolution, dans la déchéance, l'échec, le crime ou l'existence sans éclat. Dans la *dépression* de leur propre vie.

Ainsi, il est clair que la crise intérieure des personnages de Simenon est en phase avec l'époque et le cinéma qui l'illustre.

Les années guerre

CHANGEMENT de sensibilité pendant les cinq années de guerre. La période 1940–1945 est, elle, dominée par le danger, l'inquiétude, la délation, l'occupation. Vichy fait régner l'ordre promis aux Allemands. Le personnage du policier réintègre les écrans. L'Occupation voit se développer le film policier comme cinéma de genre. C'est l'apparition, en 1941, de l'inspecteur Wens (Pierre Fresnay), dans *Le Dernier des six* d'après Stanislas-André Steeman et dans le premier film réalisé par Henri-Georges Clouzot, *L'Assassin habite au 21*, l'année suivante. C'est *Dernier atout*, le drame policier de Jacques Becker en 1942. C'est, d'après Simenon, *Picpus* en 1942, *Cécile est morte* en 1943, *Les Caves du Majestic* en 1944, tous trois produits par la *Continental Film*. En fait, ce sont neuf films au total, dont le magistral *Les Inconnus dans la maison* d'Henri Decoin sorti le 16 mai 1942, qui seront tirés de l'œuvre de Simenon pour cette société à capitaux allemands, dirigée par un producteur allemand, Alfred Greven, créée à Paris le 3 octobre 1940⁵

⁵ A-t-on remarqué que c'est le jour même de la création de la *Continental* qu'est promulguée la Loi relative au statut des juifs en France, loi dont l'article 5 les exclut des professions cinématographiques ?

afin de produire des films français (trente au total) pour un public hexagonal qui boudait les réalisations d'outre-Rhin.

On comprend aisément les accusations de collaboration artistique que l'épuration française a adressées, à ce propos, à l'écrivain belge, mais il faut savoir que, de 1930 à 1940, des sociétés étrangères, comme la *Paramount* et le trust allemand *UFA*, ont produit plus de soixante films français. Que le 1^{er} juillet 1936, Gabin signe un contrat pour deux réalisations avec l'*UFA*, société dont chaque projet était soumis au contrôle du Docteur Goebbels. Que ces productions, tournées dans les studios de Neubabelsberg près de Berlin, procuraient des devises substantielles à l'économie hitlérienne. Il faut savoir aussi que, les Nazis étant au pouvoir outre-Rhin, on doit à la *Société sonore des films Tobis* — société allemande — un Duvivier, deux Feyder dont *La Kermesse Héroïque* (1935) et *Quatorze Juillet* (1933) de René Clair. Dès l'Occupation, on jugera tout autrement ces productions germaniques.

Le succès des films d'après Simenon semble également se comprendre grâce à un phénomène nouveau : un intérêt culturel et littéraire motive les scénaristes français. Des écrivains eux-mêmes sont sollicités pour écrire ou adapter. Les Français veulent se rassurer en retrouvant leurs valeurs, leurs repères, leurs racines culturelles dont le prestige ancien est occulté par l'Occupation nazie.

Malgré les contrats de Simenon à la *Continental*, l'espace ouvert à Maigret n'est guère exploité, il se referme très vite alors que l'engouement pour le film policier va perdurer après la Libération. En 1946, *Panique* de Duvivier, d'après *Les Fiançailles de M. Hire*, s'inscrit parfaitement dans son époque : délation, lâcheté des êtres, versatilité de l'opinion publique. La même année, *120, rue de la Gare* d'après Léo Malet voit la première apparition de Nestor Burma à l'écran. *Quai des Orfèvres* de Clouzot en 1947 relance l'intérêt du public en lui révélant les rouages de la P.J. Mais, paradoxalement, plus de *Maigret* tourné en France. Il faudra attendre les années cinquante.

Le retour au réalisme social auquel veut encore croire Duvivier dans *Panique* s'inscrit en fait dans un style définitivement essoufflé. La fin des années quarante sonne le glas du populisme. Ce réalisme-là est mort, Gabin lui-même s'en rend compte. Le cinéma français est à réinventer.

Les années cinquante

LES ANNÉES présentent, à l'analyse, une curieuse ambivalence. Les romans qui ont Maigret pour héros s'éloignent totalement de la production cinématographique des polars français tandis que les « romans durs » de Simenon définissent, pressentent même cette approche psychologique de l'individu qui sera la griffe du cinéma français des années cinquante.

L'élan donné au film policier par les années de guerre n'a guère profité à Maigret. Le personnage est peu exploité par le grand écran français. Gabin s'empare trois fois du rôle de 1957 à 1963, tandis que Maurice Manson, alias Maigret, « dirige l'enquête » en 1956 sous la direction de Stany Cordier. C'est tout. Gabin marque le rôle de sa propre icône et de sa forte personnalité. Ensuite ce sera la télévision qui, dès le début des années soixante⁶, prendra le relais et servira Maigret en *prime time*.

Pour comprendre cela, il faut préciser que les Maigret écrits par Simenon dans les années cinquante sont en totale discordance avec ce qui se publie et avec ce qui s'agit sur les écrans. Des révolutions ont secoué la production littéraire et l'esprit des scénarios. Le policier maintenant, c'est la « Série Noire », créée en 1947 par Marcel Duhamel, avec son sadisme, son humour sombre, son désenchantement et sa silhouette de « privé » venus d'Angleterre et d'Amérique ; c'est l'arrivée en 1951 de Frédéric Dard aux Éditions Fleuve Noir ; c'est l'action, l'exotisme, le décalage moral introduits par le film *La Môme Vert-de-gris* (1953) de Bernard Borderie et ses succédanés. Il faut bien l'avouer, Maigret et Lemmy Caution, alias Eddie Constantine, ne partagent guère la même silhouette. Les enquêtes d'un commissaire fonctionnaire n'ont plus rien de commun avec le film noir à la française lancé en 1954 par deux réussites : *Touchez pas au grisbi*, d'après Albert Simonin, et *Du Rififi chez les hommes*, d'après Auguste Le Breton. La tendresse humaine du placide Maigret fait place aux hold-up, aux rafales de gangsters sans pitié, aux pulpeuses filles de la nuit et au code de l'honneur du milieu. Jacques Becker pensait que le caractère polar affiché par le *Grisbi* rencontrerait un succès public dont sa carrière avait grand besoin : il avait vu juste, le public attiré par le genre accourut en masse dans les salles. Ce type de film, bien éloigné de Simenon, a la cote dans les années cinquante. En 1954, au Festival de Venise, Gabin obtiendra même le Prix d'interprétation masculine pour le *Grisbi* et l'année suivante, le Prix Méliès n'hésitera pas à couronner *Du rififi chez les hommes* de Jules Dassin.

⁶ *Liberty Bar* de Jean-Marie Coldefy en 1960 ; la série des *Maigret* avec Jean Richard débute, avec *Cécile est morte*, sur les écrans de la première chaîne de l'O.R.T.F., le 14 octobre 1967.

Par contre, dès le début des années cinquante, un certain cinéma français s'engage dans une démarche tout à fait simenonienne. Les producteurs recherchent de bonnes histoires, des personnages solides, bien dessinés, des fictions qui suivent un seul personnage sans chemin dérivé. Et cela dans un milieu social précis. Les romans de Simenon et leur quête de l'homme nu vont répondre idéalement à cette attente. C'est peut-être durant ces années cinquante que Simenon va se trouver le plus en phase avec ses collègues scénaristes. Depuis pas mal d'années, il explore, en effet, la vérité d'une société que le cinéma va ausculter. Les années cinquante sont dominées par ce « réalisme psychologique » qui deviendra l'image de marque des réalisateurs. Aussi allons-nous voir les romans de Simenon, leurs adaptations à l'écran et d'autres films partager les mêmes thèmes. Nous choisirons ici celui de la crise du couple.

En 1949, *La Marie du port* de Marcel Carné⁷, d'après Simenon, introduit le thème des héros hantés par le démon de midi. Le roman cerne le personnage de Chatelard : ce dernier se laisse manœuvrer par une sournoise jeune fille de dix-sept ans qui se fera épouser aux conditions qu'elle a elle-même imposées.

En cas de malheur, le roman en 1956, le film en 1958, met aussi en scène cette femelle instinctive qui subjugué un grand avocat à la Cour d'appel de Paris. C'est le même envoûtement qui perd le respectable médecin du film *Le Fruit défendu* (Henri Verneuil, 1952), d'après *Lettre à mon juge* de Simenon. Simenon est parfaitement dans la sensibilité de son temps puisqu'un film comme *Voici le temps des assassins* (Duvivier, 1956) nous propose le même scénario : Gabin, encore lui, chef cuisinier et patron d'un établissement gastronomique, va devenir le jouet de deux jeunes filles machiavéliques.

De ces demoiselles au charme pervers dont nous allons retrouver le type dans *Le Bon Dieu sans confession* (Claude Autant-Lara, 1953). Danielle

⁷ Écrit en 1937 spécialement pour l'écran par un Simenon qui veut renouer avec le cinéma, le roman a attendu longtemps avant de devenir un film. Avec celui de *La Maison des sept jeunes filles*, le sujet est déposé par Simenon auprès de Synops, agence de sujets de films créée par Denise Tual et son mari, associés à Gaston Gallimard, ce qui leur permettait d'avoir à leur disposition le colossal fond littéraire de la NRF. En décembre 1937, ces deux scénarios sont vendus à Robert Aisner, productions Hérault-Films. En janvier 1938, l'écrivain, adaptateur et dialoguiste Jacques Natanson rejoint Simenon à Porquerolles pour travailler au découpage de *La Marie du port*. Mais en 1942, Simenon résilie son contrat avec Aisner, producteur qui, vu son statut de juif, ne peut tenir ses engagements. Finalement, le sujet, voulu par Gabin qui en acheta les droits, fut tourné par Carné.

Darrieux y incarne le même type de jeune garce qui extorque la fortune du brave Monsieur Dupont et le pousse à la mort.

En 1952 sortent *La Vérité sur Bébé Donge*, de Henri Decoin, d'après Simenon, et *La Minute de vérité*, de Delannoy. Dans le premier film, Gabin comprend que sa femme (Danielle Darrieux) l'a empoisonné parce qu'elle est passée de la passion au dépit, du dépit à la révolte. Dans le second, le même acteur joue le rôle d'un médecin qui, appelé au chevet d'un suicidé, découvre par hasard des photos attestant la liaison entre ce jeune peintre et sa propre femme (Michèle Morgan). Celle-ci révélera à son mari pourquoi ses déceptions conjugales l'ont amenée à devenir la maîtresse du peintre. Parallèles sont ces récits qui privilégient le point de vue féminin. Dans ces deux films, Morgan et Darrieux sont les protagonistes, Gabin joue l'antagoniste, d'autant que dans *Bébé Donge*, son caractère passif est accentué par le fait qu'il joue étendu sur un lit d'hôpital où il revoit sa vie. L'action dramatique repose sur les personnages féminins. Voilà qui est neuf. Simenon, lui aussi, est dans la mouvance du temps : des femmes deviennent des héroïnes à part entière. Dans les deux films, des épouses dites fautives se trouvent confrontées à des maris qui endossent l'entière responsabilité de leur infidélité. Comment ne pas penser au *Fils Cardinaud* et à son transfert à l'écran sous le titre *Le Sang à la tête* (Gilles Grangier, 1956) ? C'est maintenant l'homme qui tente de retrouver sa femme et de comprendre pourquoi elle est partie avec une petite frappe.

Ces confluences entre romans de Simenon et cinéma des années cinquante indiquent clairement que l'heure est à l'analyse méticuleuse des sentiments, à l'exploration insidieuse de la petite et haute bourgeoisie, à la critique d'une société motivée par la quête de l'argent, l'appétit de paraître et d'avoir. Sous le respect des convenances et dans le luxe des appartements parisiens comme dans celui des maisons de maître couvent des drames. Le cinéma ose parler de la dissolution du couple et de la cellule familiale. C'est la révélation des médiocrités des « grandes familles » pour reprendre le titre du drame de Denys de La Patelière (1958), où un magnat de la presse et de l'industrie s'impose par la toute-puissance de sa fortune. Ces rôles de cinéma trouvent un écho dans des personnages simenoniens. On pense à la personnalité écrasante et égoïste du professeur Gouin dans *Maigret se trompe* (1953), aux politiciens de *Maigret chez le ministre* (1954), au tueur en série Marcel Moncin, petit bourgeois frustré, lâche et orgueilleux dans *Maigret tend un piège* (1955), au tyrannique Fumal d'*Un échec de Maigret* (1956).

Que conclure après avoir suivi l'œuvre de l'écrivain liégeois parallèlement au cinéma qui lui était contemporain ?

Tant de concordances sont-elles l'effet du hasard? Elles s'expliquent parfois, chez Simenon, par la prescience de l'époque et de ses courants artistiques. Elles trahissent aussi une sensibilité exacerbée, une prise de conscience de ce qui est et de ce qui sera. Dans un chapitre de mon livre, j'ai mis l'accent sur la prolifération — voulue ou inconsciente — des termes *comme au cinéma, comme dans un film* que l'on relève à longueur de romans. L'écrivain aurait-il pu devenir cinéaste? Que se serait-il passé si, à l'aube des années trente, Duvivier avait accepté son adaptation de *la Tête d'un homme*? Un lamentable échec ou une autre carrière pour le jeune romancier? Nous serions peut-être en train de parler ici des romans et des films d'un certain Georges Simenon, lui qui avouait à Robert Sadoul sur les antennes de Radio Lausanne : « Si je n'avais pas été romancier, j'aurais probablement été metteur en scène ».

Michel CARLY

Philippe PROOST

Que le vrai Maigret se lève !

... ou pourquoi avoir réalisé un montage vidéo sur *L'Affaire Saint-Fiacre* ?

C'est le personnage de Maigret qui a fait la popularité de Simenon. Au grand dam de l'écrivain, parfois. Mais les acteurs qui ont incarné le commissaire ont-ils été à la hauteur du héros créé par le romancier ?

« **V**OUS n'imaginez pas le tort que Maigret m'a causé... » On comprendrait qu'un des personnages apparaissant dans les enquêtes du célèbre commissaire s'exprime ainsi. Mais l'auteur de ces mots n'est autre que Georges Simenon lui-même dans une lettre adressée, sous le sceau du secret, à un ami¹. Cette affirmation semble empreinte d'une ingratitude incroyable envers celui qui, dès les années 1930, a apporté à Simenon la notoriété et une indépendance financière certaine, mais il ne faut pas oublier que la notoriété, la gloire, dont l'auteur rêvait était celle d'un « grand » de la littérature. Or, les enquêtes du commissaire ne lui apportaient pas cette reconnaissance. Aussi il déclare : « Je considère les Maigret comme de la littérature semi-alimentaire »².

Le seul tort donc que Maigret ait causé à Simenon, c'est d'avoir été trop populaire, d'avoir tiré la couverture à lui et, peut-être, de par son succès énorme, de ne pas avoir permis à l'auteur de génie qu'est Georges Simenon d'être récompensé par un grand prix littéraire. L'auteur en était parfaitement conscient et fut absolument ravi lorsqu'il reçut en 1933 un coup de fil de l'éditeur Gaston Gallimard lui proposant une collaboration avec la prestigieuse maison d'édition qu'il dirigeait.

¹ *Télérama*, « Hors Série », N° 41, 1993.

² Georges SIMENON, *Quand j'étais vieux*, cité par F. BRESLER, 1985.

En ce temps-là, Simenon voulait se débarrasser de l'étiquette « auteur de romans policiers populaires ». Or, la maison Fayard, son éditeur du moment, était spécialiste de ce type de romans. Entrer dans l'écurie « Gallimard » aux côtés de Malraux, Roger Martin du Gard et autre Jean Paulhan était en soi une sorte de reconnaissance, de consécration.

Conséquent avec lui-même, Simenon n'écrira plus de *Maigret* à partir de juin 1933. Il se sentait, se savait, prêt pour une autre littérature, celle qu'il appelait volontiers ses « romans durs » qui sont, en fait, des romans psychologiques, genre réputé plus « noble ».

En réalité, dire qu'il n'en écrit plus est exagéré, il ne publie plus de *Maigret* en volume et ne recommencera qu'en 1946, mais tout au long de ces treize années d'« abstinence », il ne cessera d'écrire des nouvelles dont *Maigret* est le héros, nouvelles qui seront publiées dans l'hebdomadaire *Police-Roman*, entre autres. Ces récits-là, Simenon les écrit « pour le plaisir » et, lorsque, après 1946, il se remet à publier des *Maigret*, il dira : « mes romans sérieux me fatiguent beaucoup... j'écrirai un *Maigret* par an pour m'amuser. »

Bien qu'il considère les *Maigret* comme de la « semi-littérature », Simenon est attiré par son héros et prend plaisir à le lancer dans de nouvelles enquêtes. Plusieurs biographes ont tenté d'en donner la raison. D'aucuns prétendent que *Maigret* est Simenon ; d'autres, que le commissaire a tous les traits de caractère du père de Simenon. Cette deuxième hypothèse semble se rapprocher bien plus de la vérité que la première puisque l'auteur déclare lui-même, lors d'une interview à la radio en 1955 : « Quand j'ai voulu créer un personnage sympathique qui comprenait tout, c'est-à-dire *Maigret*, je lui ai donné, sans m'en rendre compte, certaines des caractéristiques de mon père. »³

Personnage sympathique, *Maigret* l'est certainement et il devient rapidement l'ami des lecteurs qui se sont, en grand nombre, manifestés en sa faveur au moment où Simenon a voulu arrêter sa production policière. Son éditeur a reçu, à cette époque, des centaines de lettres réclamant son retour.

Par ailleurs, les lecteurs n'étaient pas les seuls à demander le retour de *Maigret*. Gallimard, son nouvel éditeur, a également insisté, pour des raisons économiques, pour que Simenon reprenne le cycle des *Maigret*. En effet, les tirages des « romans durs » sont nettement inférieurs à ceux de ses policiers. Cette situation a perduré tout au long de la carrière de l'écrivain. À titre

³ Fenton BRESLER, *L'Énigme Simenon*, Paris, Balland, 1985.

d'exemple, dans les années quarante, alors qu'il écrit certains de ses plus beaux romans, tels *Pedigree*, qui tire à 18 000 exemplaires, et *Lettre à mon juge* qui lui atteint 35 000 unités, les *Maigret* atteignent un tirage de 88 000, pour *Maigret et l'inspecteur Malgracieux* et de 87 000 pour *Les Vacances de Maigret*⁴.

Ce succès est mérité, car le personnage, je l'ai dit plus haut, est sympathique, mais, plus que cela encore, il est « le type d'homme dont tout le monde aimerait se faire un ami »⁵. Ce nouveau héros, cet homme qui ne juge pas mais veut comprendre, ce personnage à qui l'homme de la rue, monsieur Tout-le-monde, aimerait raconter ses problèmes (car ce qui est décrit dans le roman c'est un peu de sa vie) est aimé par les lecteurs. Logiquement, les tirages sont forts et, tout aussi logiquement, les *Maigret* sont rapidement portés à l'écran.

Dès le milieu de l'année 1932, Maigret paraît au cinéma dans une adaptation de *La Nuit du carrefour*. C'est Jean Renoir qui est le réalisateur et qui choisit son frère aîné, Pierre, pour interpréter le rôle de Maigret, inaugurant ainsi une longue série d'adaptations⁶.

Au total, on pourra voir sur écran, entre 1932 et 1966, quatorze *Maigret*, plus précisément douze long métrages, un sketch et un long métrage composé de trois sketches⁷. Mais, à côté du « grand écran », il y a le petit, à plus fort indice de pénétration. Pour la télévision, Jean Richard a tourné 90 épisodes de *Maigret* et son successeur, Bruno Cremer, en a, à l'heure actuelle, 35 à son actif.

Maigret, bien que français jusqu'au bout des ongles, est devenu un vrai citoyen du monde : il a été adapté aux États-Unis, en Angleterre, en Allemagne, en Italie, aux Pays-Bas, mais aussi au Japon et en Union Soviétique. Maigret, c'est un vrai kaléidoscope de visages, de silhouettes et d'accents, constitué d'un grand nombre d'acteurs de tous horizons ayant campé le commissaire avec un succès inégal. J'ai pu répertorier 27 noms de comédiens qui ont, à un moment donné, joué le rôle de Maigret ; certains au cinéma, d'autres à la télévision, au théâtre, à la radio ou pour cassettes audio. La grande majorité de ces acteurs sont français, mais on retrouve, comme l'indique le tableau ci-après, également beaucoup d'artistes anglophones qui ont joué le rôle du commissaire à la pipe.

⁴ *Télérama*, « Hors Série », N° 41, 1993.

⁵ Claude GAUTEUR, *Simenon au cinéma*, Bruxelles, Didier/Hatier, 1990, 128 p.

⁶ Bernard ALAVOINE, *Maigret : évolution générique, adaptations transmédiasiques*, 2000.

⁷ Claude GAUTEUR, *op. cit.*, 1990.

ARBESSIER Louis	TV	France
BAUR Harry	CIN	France
CREMER Bruno	TV	France
GABIN Jean	CIN	France
LEDOUX Fernand	RAD	France
MOREL Jean	THÉ	France
MORO Marc	K7	France
MOULODJI	K7	France
PRÉJEAN Albert	CIN	France
RENOIR Pierre	CIN	France
RICHARD Jean	TV	France
SIMON Michel	CIN	France
TARRIDE Abel	CIN	France
DAVIES Rupert	TV	Royaume-Uni
DENHAM Maurice	K7	Royaume-Uni
GAMBON Michael	TV	Royaume-Uni
HARRIS Richard	TV	Royaume-Uni
LAUGHTON Charles	CIN	Royaume-Uni
MANSON Maurice	CIN	Royaume-Uni
SYDNEY Basil	TV	Royaume-Uni
TENINE Boris	TV	Union soviétique
TEULING Jan	TV	Pays-Bas
CERVI Gino	CIN	Italie
RÜHMANN Heinz	CIN	Allemagne
AIKAWA Kinya	TV	Japon
BERGHOF Herbert	TV	États-Unis
WALLACH Eli	TV	États-Unis

De tous ces Maigret, les plus connus en francophonie sont indiscutablement Gabin, Richard et Cremer. Connus, certes, mais on peut se demander s'ils sont également appréciés par le public. Tous trois sont indiscutablement aimés par les téléspectateurs, sinon les films et séries ne connaîtraient pas le succès qu'ils ont, mais le public les juge de façon inégale ou plutôt de façon partagée lorsqu'il s'agit de dire qui se rapproche le plus du Maigret romanesque. Les uns ne jurent que par Jean Gabin, les autres estiment que seul Jean Richard joue juste dans ce rôle et incarne vraiment le sympathique commissaire.

Voyons d'abord quel est l'avis du premier concerné, Georges Simenon lui-même. L'auteur a eu tout au long de sa vie des relations difficiles avec le monde du cinéma. Les premiers films tirés des *Maigret* ne sont pas des succès de caisse, mais, fidèle à son tempérament, Simenon reste enthousiaste et veut participer à l'aventure des adaptations cinématographiques. Il travaillera ainsi jour et nuit au scénario de *La Tête d'un homme*, mais les producteurs-financiers lui préféreront un réalisateur de métier. Très déçu,

Simenon renoncera à toute collaboration avec le milieu du film et ne renouera avec lui que beaucoup plus tard lorsque, dans les années quarante, il aura plusieurs contrats avec la *Continental Films*. La plupart de ses biographes estiment cependant que son enthousiasme étant brisé, il gardera une indifférence totale envers la majorité des films tirés de son œuvre, tout en restant un dur négociateur en matière de droits.

Il reste que Simenon avait beaucoup de respect pour les grands du cinéma, tels Charlie Chaplin, Federico Fellini, Jean Renoir et Jean Gabin, tous quatre étant devenus des amis pour la vie. De plus, Simenon avait rapidement compris la complémentarité des médias et le « système » tournait à plein : prépublication, feuilleton, publication, cinéma, réparation et livres « club » s'enchaînaient de façon magistralement orchestrée. Simenon savait que la lecture pousserait le lecteur à aller voir le film, mais aussi, inversement, que le spectateur aimerait lire le roman dont on avait tiré le film.

Par conséquent, et bien que ses relations avec le milieu du septième art soient restées tièdes, Simenon donnera volontiers des interviews sur le cinéma en général et les films d'après son œuvre en particulier, ceci faisant clairement partie du « système » de promotion.

C'est en relisant ces déclarations et interviews que l'on peut savoir l'opinion de Simenon sur certains des acteurs ayant interprété « Jules Maigret » à l'écran, opinion qui change parfois en fonction du temps. Voici donc quelques déclarations de l'auteur.

Abel Tarride

Bien qu'il ait jugé « excellente » l'interprétation de cet acteur⁸, il en dira plus tard : « un énorme bonhomme qui jouait à peu près comme on jouait jadis à la Porte Saint-Martin... [il] avait un ventre énorme, des bajoues : il était plutôt destiné à faire rire qu'à représenter la police judiciaire. »⁹ Dans *Les Mémoires de Maigret*, il fait dire par le commissaire : « ... je rapetissais de vingt centimètres et, ce que je perdais en hauteur, je le gagnais en embonpoint, je devenais, sous les traits d'Abel Tarride, obèse et bonasse, si mou... »¹⁰.

⁸ *Pour Vous*, 1932, cité par Claude GAUTEUR, *op. cit.*

⁹ Georges SIMENON, *Point-Virgule*, 1979.

¹⁰ Georges SIMENON, *Les Mémoires de Maigret*, 1951.

Pierre Renoir

« Bras droit de Jouvet, [il] avait compris qu'un commissaire principal de la P.J. est un fonctionnaire. Il s'est comporté et habillé en fonctionnaire, gardant toujours sa dignité, et son regard un peu fixe et inquisiteur..., le frère aîné de Jean a été à mon avis le meilleur Maigret »¹¹. Également dans *Les Mémoires de Maigret*, Simenon écrit : « avec [...] Pierre Renoir, la vraisemblance était elle à peu près respectée... Le visage, bien entendu, était différent, mais certaines attitudes étaient si frappantes... »¹². Le plus bel hommage que Simenon ait fait à Pierre Renoir est de dire dans *Pour Vous*, en 1932 : « Pierre Renoir [...] m'a fait rêver à mon personnage comme s'il ne sortait pas de ma propre imagination [...] Quant à l'avenir, le sort en est jeté : Maigret restera lui-même, autrement dit Pierre Renoir. »¹³

Michel Simon

« Michel "sent" mes bouquins comme il sent ses rôles... comme lui Maigret doit imposer... il pouvait tomber dans un sacré panneau : jouer "papa gâteau". Rien de tout ça : il joue par l'intérieur. Et puis cette façon qu'il a, lui, monstre sacré, de "fonctionnariser" sa silhouette... »¹⁴. Ailleurs, Simenon dit encore : « Michel Simon, bien qu'il ne le jouât qu'une fois, fût un extraordinaire Maigret. »¹⁵

Jean Gabin

Alors qu'il était allé sur le tournage de *Maigret tend un piège*, Simenon dit : « Gabin a fait un travail hallucinant. Ça me gêne du reste un petit peu, parce que je ne vais plus pouvoir voir Maigret que sous les traits de Gabin. »¹⁶ L'émotion du moment passée, Simenon dira plus tard : « [Jean Gabin] n'avait, je pense, jamais vu un commissaire en action et était un peu trop négligé dans son allure avec sa cravate de travers, mais [il] conférait au rôle sa propre autorité. »

¹¹ Georges SIMENON, *Point-Virgule*, 1979.

¹² Georges SIMENON, *Les Mémoires de Maigret*, 1951.

¹³ *Pour Vous* 1932, cité par Claude GAUTEUR, *op.cit.*

¹⁴ *Combat*, 1952, cité par Claude GAUTEUR, *op.cit.*

¹⁵ Fenton BRESLER, *op. cit.*

¹⁶ *L'Express*, 1958.

Jean Richard

Simenon dit à Jean Richard, qui, rappelons-le, s'était présenté spontanément pour le rôle, alors qu'il était déjà propriétaire d'un cirque et dompteur occasionnel de fauves : «Maigret se conduit avec un suspect comme vous avec un animal que vous ne connaissez pas encore bien. Il s'imprègne de l'endroit. Il se familiarise avec les objets...»¹⁷. Le premier épisode diffusé, Simenon félicita Richard pour son interprétation, mais il changea d'avis plus tard et dira : «Jean Richard est peut-être le Maigret le plus populaire des séries télévisées mais il est franchement le pire. Il est très mauvais. Il joue Maigret comme s'il avait vu trop de films américains, pleins de gangsters et de gigolos. On le voit arriver chez une vieille dame ou ailleurs avec son chapeau sur la tête, qu'il n'enlève pas... Ça me choque. Un commissaire divisionnaire a tout de même une certaine éducation.»¹⁸ Jean Richard n'est pour sûr pas du même avis et dans ses mémoires il écrit : «La presse... saluant avec sympathie mon retour [...] soulignait la composition sensible et juste que j'étais censé faire du personnage de Maigret.» Et il ajoute : «J'ai l'épaisseur physique du personnage, son tempérament calme et discret, et je le joue sans forcer le naturel.»¹⁹

Georges Simenon s'est également prononcé sur quelques «Maigret» étrangers :

- Charles Laughton, «en son temps a fait de son mieux, mais il est assez épouvantable.»
- Gino Cervi, «l'acteur italien était très bon.»
- Rupert Davies «que j'ai trouvé le meilleur.»¹⁸ Il paraît que le contrat de Davies contenait une clause stipulant qu'à l'expiration de l'accord, les pellicules et négatifs des 52 épisodes seraient détruits, ce qui explique pourquoi on n'a malheureusement jamais pu revoir cette excellente série.

Si donc Simenon lui-même est incapable de faire un choix définitif, il ne nous reste que la possibilité de choisir nous-mêmes l'un ou l'autre acteur. De toute façon le personnage de Maigret est tellement complet qu'aucun artiste, fût-il génial, ne peut espérer couvrir toutes les facettes du commissaire de

¹⁷ *Télérama*, «Hors Série», N° 41, 1993.

¹⁸ FENTON BRESLER, *op. cit.*

¹⁹ JEAN RICHARD, *Ma vie sans filet*, 1984.

Simenon. Le personnage de Maigret est unique en son genre, il a écrit ses mémoires, nous connaissons son histoire, sa famille et nous mangeons les recettes que lui prépare madame Maigret ; le commissaire n'est dès lors plus un personnage de roman, mais un être vivant que nous pourrions le cas échéant rencontrer dans la rue. Dans ces conditions, personne ne peut être entièrement Maigret. Simplement, un comédien peut se rapprocher avec plus ou moins de réussite de l'image que nous en avons. Donc il nous faut comparer et découvrir les mérites de chacun.

La comparaison n'est pas chose facile car le roman, l'acteur, le réalisateur et même le media est chaque fois différent. Une solution, certes pas idéale et même tout à fait partielle, était de trouver un roman qui aurait été adapté plusieurs fois, avec des comédiens variés, et d'en faire un montage vidéo de façon à pouvoir visionner au même instant la même histoire interprétée par plusieurs acteurs. Le choix a été facile car *L'Affaire Saint-Fiacre* est le seul roman dont je possède quatre versions sur vidéocassette. De plus, l'histoire en est idéale puisque le roman se situe dans le village natal de Maigret et qu'il y retrouve ses souvenirs d'enfance. Le montage comprend un long métrage et quatre téléfilms :

- *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*, Maigret étant joué par Jean Gabin ;
- *Maigret goes home*, version anglaise interprétée par Michael Gambon ;
- *L'Affaire Saint-Fiacre*, avec Jean Richard dans le rôle du commissaire ;
- *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*, avec Bruno Cremer ;
- *Picpus*, joué par Jean Richard avant son accident de voiture. Le téléfilm *Picpus*, qui n'a strictement rien en commun avec *L'Affaire Saint-Fiacre*, est présenté afin de montrer le jeu de Jean Richard avant son accident de voiture et de pouvoir ainsi faire la comparaison avec sa prestation saccadée dans *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*, réalisé après son accident.

Lequel est le plus vraisemblable ? Y a-t-il un acteur meilleur que les autres dans ce rôle ? J'ai mon idée mais si vous voulez la connaître, alors venez me voir on regardera ensemble.

Lucille F. BECKER

Du roman au film¹

Sommaire

« Il est notre meilleur scénariste : ses livres sont divisés en chapitres, chacun de la longueur d'une bobine », disait un metteur en scène à propos de Simenon. Si l'on reste à la surface des choses, cela a une apparence de vérité. Ce que ce réalisateur, comme tant d'autres, ne parvient pas à comprendre, c'est que Simenon est obsédé par ce qui ne peut être vu, les replis ombreux du subconscient humain, inaccessibles à la lentille de la caméra. Des romans de la vie intérieure, des romans écrits dans une large mesure en focalisation interne, des romans qui donnent la vision des choses du protagoniste, ont toujours constitué un défi pour les cinéastes. En ce qui concerne Simenon, le défi a été relevé, mais, comme nous le verrons, très rarement avec succès.

LES ROMANS de Simenon ont été adaptés à l'écran plus souvent que ceux de n'importe quel autre écrivain. Depuis les débuts de l'ère du film parlant, quelque soixante longs métrages basés sur les « romans durs », dont onze en anglais, ont été réalisés pour être distribués dans les salles, et un grand nombre de films ont été produits spécialement pour la télévision. En outre, des séries télévisées ont été tirées des *Maigret*, en bon nombre de langues. Bien que certaines adaptations cinématographiques des romans aient connu du succès, les réalisateurs ont presque toujours été incapables de rendre à l'écran l'essence du génie de Simenon, l'atmosphère particulière qui résulte de son mélange de notations impressionnistes d'états psychologiques subtils, d'impressions des sens, et de ces menus détails de la vie de tous les jours qui confèrent de la véracité à des intrigues souvent banales ou artificielles.

La raison pour laquelle je ne vois ni les films, ni les émissions de télévision tirés de mes romans », écrit Simenon, « est facile à comprendre ...

¹ Ce texte est tiré du livre de Lucille F. BECKER, *Simenon revisited*, New York, Twayne Publishers, 1999, p. 117-131. La traduction aimablement réalisée pour *Traces* par Jean et Jean-Louis DUMORTIER a été revue par l'auteur.

En écrivant un roman, je vois mes personnages et les connais dans leurs moindres détails, y compris ceux que je ne décris pas. Comment un metteur en scène, un acteur, pourraient-ils donner cette image qui n'existe qu'en moi? Pas par mes descriptions, toujours brèves et sommaires, puisque je veux laisser au lecteur le soin de faire jouer son imagination.»² Le cinéma ne laisse aucune place à la collaboration du spectateur recherchée par Simenon; tout lui est présenté. Ce qui était suggestion et intuition devient concret. Les sensations olfactives, tactiles ou gustatives ne peuvent plus contribuer à l'ambiance générale. L'univers de Simenon fonctionne un peu à la manière d'un monde de rêve, d'une association d'images déclenchées par quelques stimuli. Ces images sont filtrées à travers la conscience du protagoniste et exprimées au moyen d'un discours indirect libre qui, combinant les mots du narrateur-auteur et les pensées et les mots du personnage, a pour effet d'attribuer au protagoniste ce qui est en réalité dit à la troisième personne.

Une autre raison expliquant le manque de succès des réalisateurs de films lorsqu'ils adaptent à l'écran les romans de Simenon est que le cinéma demande de l'action et qu'il y a, dans ses romans, peu d'action descriptible en termes comportementaux. Même le film qui réduit au minimum l'importance de l'action implique un mouvement perceptible; or, Simenon est un romancier des sentiments et l'essentiel de son travail porte sur la vie intérieure du protagoniste. Les personnages de film n'ont guère de vie intérieure perceptible; toutes leurs pensées doivent être traduites par l'action et le dialogue, mais aucune action, aucun dialogue ne peuvent communiquer la recherche pénible de la connaissance de soi, caractéristique des personnages de Simenon. Tout, dans un roman de Simenon, vient de l'intérieur du protagoniste et même lui est incapable de verbaliser ce qui se passe en lui. «Ce n'était pas le mot exact, mais il se comprenait. Il n'existe pas de mot pour ce qu'il voulait dire.»³ Un leitmotiv dans l'œuvre de Simenon est la reconnaissance par le protagoniste de l'impossibilité de s'expliquer lui-même à un autre. Pour toutes ces raisons, le réalisateur d'un film de Simenon doit choisir entre une adaptation fidèle du roman, au risque d'ennuyer le spectateur par une production essentiellement statique (*Trois Chambres à Manhattan*⁴), ou un film qui n'a que peu de chose à voir avec le roman, mais qui exercera un pouvoir d'attraction plus fort sur les spectateurs

² *Mémoires intimes*, Paris, Presses de la Cité, 1981, p. 422 et *Tout Simenon*, t. 27, p. 1156.

³ *La Boule noire*, Paris, Presses de la Cité, 1955, p. 158 et *Tout Simenon*, t. 8, p. 186, par exemple.

⁴ Réalisé par Marcel CARNÉ, en 1965.

(*Le Fruit défendu*⁵, tiré de *Lettre à mon juge*), deux variations fort différentes sur le même thème.

Le point de vue du roman *Trois Chambres à Manhattan* est celui du protagoniste, François Combe, un acteur couronné de succès, qui a fui Paris pour échapper au scandale causé par la liaison de sa femme avec un homme très jeune. Il a vécu pendant six mois à New York, désœuvré, isolé dans un monde anglophone. À sa rencontre heureuse avec Kay, une Française esseulée et fatiguée du monde, succède un moment d'errance nocturne et sans but précis à travers des rues désertes, errance qui culmine par un accouplement plein de passion au matin, dans une petite chambre d'hôtel. Combe juge Kay avec une froide lucidité : « C'est là femme de trois heures du matin, celle qui ne peut pas se décider à se coucher, qui a besoin d'entretenir coûte que coûte son excitation, de boire, de fumer, de parler, pour tomber enfin, à bout de nerfs, dans les bras de l'homme. »⁶ Mais il prend conscience que Kay lui est indispensable, et il se résigne alors à cesser de lutter contre son amour, quoi qu'il puisse apprendre du passé de la jeune femme. Il comprend que le passé n'a pas d'importance, puisqu'ils prennent un nouveau départ. « Recommencer une vie à zéro. Deux vies. Deux vies à zéro. »⁷ Combe s'attend non seulement à ce que leur amour oblitère définitivement le passé, mais aussi à ce qu'il leur donne un passeport pour une nouvelle vie. Il lui semble qu'il a parcouru un cercle entier pour en arriver là. Combe, comme d'autres personnages de Simenon, est incapable d'exprimer ses sentiments. Il suffit que Kay et lui se regardent pour que naisse en lui « l'impression presque sacrilège d'assister à la naissance du bonheur. »⁸ Ils ne s'étreignent pas, mais restent longtemps calmement debout, joue contre joue.

Alors que l'histoire de la rédemption par l'amour se développe bien sur la page imprimée, l'errance des deux âmes perdues à travers les rues de New York, telle que montrée sur l'écran, interrompue seulement, de manière répétitive, par la location d'une chambre impersonnelle, donne un film ennuyeux. Ce film n'évoque pas l'irrésistible passion physique du roman ; la relation sexuelle décrite ressemble plus à une manière de passer le temps. L'addition de plusieurs scènes et personnages (par exemple l'humiliant rejet de Combe par sa femme à Paris, dans la scène d'ouverture, ou encore la

⁵ Réalisé par Henri VERNEUIL, en 1952.

⁶ *Trois Chambres à Manhattan*, Paris, Presses de la Cité, 1946, p. 52 et *Tout Simenon*, t. 1, p. 217.

⁷ *Trois Chambres à Manhattan*, op. cit., p. 53 et *Tout Simenon*, t. 1, p. 218.

⁸ *Trois Chambres à Manhattan*, op. cit., p. 244 et *Tout Simenon*, t. 1, p. 303.

rencontre de Kay avec son ex-mari lorsqu'elle visite sa fille malade à Mexico), ne suffisent pas à tenir en éveil l'intérêt du spectateur.

Le Fruit défendu, la version filmée de *Lettre à mon juge*, devient, en trahissant en tout point le roman de Simenon, un film plus intéressant que *Trois Chambres à Manhattan*. Comme son titre le suggère, le roman est une lettre adressée par le docteur Alavoine, condamné pour meurtre, au juge qui a présidé son procès. Les mots par lesquels s'ouvre le roman «Je voudrais qu'un homme, un seul, me comprenne. Et j'aimerais que cet homme ce soit vous.»⁹ sont l'expression du besoin désespéré du scripteur de partager avec un autre être humain son combat contre les démons intérieurs qu'il n'a jamais pu vaincre, démons qui l'ont poussé au meurtre et qui, comme le lecteur l'apprendra dans l'épilogue, le pousseront au suicide. Alavoine raconte l'histoire de sa vie et évoque les forces inexorables qui l'ont conduit à assassiner la seule femme qu'il ait jamais aimée.

Il était, en Vendée, un docteur apprécié, dominé et contrôlé par sa mère et son épouse. Une nuit, en rentrant de l'hôpital d'une ville voisine, il rencontre à la gare une jeune femme prénommée Martine. Ils passent la nuit ensemble, et, pour la première fois, Alavoine a le sentiment de faire l'expérience d'une vraie passion amoureuse. Il introduit alors Martine chez lui. «Est-ce que je savais au moins où nous allions? Il y a une chose que je savais, une seule, c'est que je ne pouvais plus me passer d'elle et que j'éprouvais une douleur physique aussi violente que celle du plus affligé de mes malades dès qu'elle n'était plus près de moi, dès que je ne la voyais pas, que je ne l'entendais pas.»¹⁰ Alavoine note plus loin : «Si l'on me demandait aujourd'hui à quoi on reconnaît l'amour, si je devais établir un diagnostic de l'amour, je dirais : «D'abord le besoin de présence», un besoin, aussi nécessaire, aussi absolu, aussi vital qu'un besoin physique.»¹¹ Quand la situation devient insupportable à la maison, Alavoine quitte sa mère, sa femme, ses enfants et va vivre à Paris avec Martine, afin d'être continuellement avec elle. Là, il a la sensation enivrante de commencer une nouvelle vie. Il veut libérer Martine de sa vie antérieure — thème fréquent dans l'œuvre de Simenon — mais le passé sordide de Martine refuse de se laisser enterrer. Alavoine croyait que son amour pourrait effacer le passé. Mais, en dépit de ses efforts, en dépit de cet amour, Martine ne peut cesser d'être celle qu'elle a été : «elle était l'autre, et elle le savait.»¹² Alavoine finit

⁹ *Lettre à mon juge*, Paris, Presses de la Cité, 1977, p. 7 et *Tout Simenon*, t. 1, p. 647.

¹⁰ *Lettre à mon juge*, *op. cit.*, p. 106 et *Tout Simenon*, t. 1, p. 714.

¹¹ *Lettre à mon juge*, *op. cit.*, p. 144 et *Tout Simenon*, t. 1, p. 738.

¹² *Lettre à mon juge*, *op. cit.*, p. 171 et *Tout Simenon*, t. 1, p. 756.

par tuer Martine pour exorciser cette part d'elle qui se trouve entre eux. « Il fallait tuer l'autre une fois pour toutes, afin que ma Martine puisse enfin vivre. J'ai tué l'autre. En toute connaissance de cause. Je l'ai tuée pour qu'elle vive, et nos regards continuaient à s'étreindre jusqu'au bout. »¹³ Les derniers mots d'Alavoine, confiés au papier juste avant qu'il ne se tue pour rejoindre son amour, sont : « Nous sommes allés aussi loin que possible. Nous avons fait tout notre possible. Nous avons voulu la totalité de l'amour. »¹⁴ Des questions subsistent comme à la fin de tous les romans de Simenon. Est-ce qu'Alavoine a, par sa lettre, percé la barrière de l'incompréhension ? Est-ce que le juge éprouvait de l'empathie pour lui ? On peut penser qu'il n'en est rien, parce que tous les personnages de Simenon restent enfermés dans leur solitude. Simenon présente, mais ne conclut jamais ; ses fins restent incertaines, fidèles en cela à la réalité. Le cinéma ne peut cependant se contenter de l'ambiguïté : c'est pourquoi chaque film basé sur un roman de Simenon arrive à une conclusion plus ou moins satisfaisante pour le spectateur.

Le film intitulé *Le Fruit défendu* ignore l'idée fondamentale de Simenon, qui voit en la passion une maladie dévastatrice, et il raconte l'histoire banale d'un docteur respectable, tiraillé entre le devoir et la tentation, personnifiés par son épouse froide et efficiente, et par sa maîtresse passionnée et souillon. En déformant totalement le roman de Simenon, le scénario produit un meilleur résultat à l'écran que *Trois Chambres à Manhattan*, peut-être en partie parce qu'il satisfait les exigences morales du public, tandis que le roman exprime clairement les vues personnelles de Simenon sur le sexe, la jalousie et la moralité. Le film s'ouvre sur un dîner en l'honneur du quarante-cinquième anniversaire du docteur, dîner au cours duquel il est appelé pour mettre un bébé au monde. Le reste du film est composé de *flash-back* qui racontent l'histoire de son mariage, sa rencontre avec une jeune femme au passé sordide, leur liaison, la découverte de celle-ci par sa femme, et sa décision d'abandonner sa famille et de partir pour Paris avec sa maîtresse. Le film se termine par son retour à ce qui reste du dîner d'anniversaire après qu'il a passé la nuit à mettre le bébé au monde. Sa femme l'attend. Elle confesse qu'elle ne l'a pas aimé suffisamment et, dans un fondu final, ils vont ensemble au lit. De telles fins heureuses arrivent dans le monde imaginaire des films, pas dans le monde, sombre et morne, de Simenon.

¹³ *Lettre à mon juge*, op. cit., p. 186 et *Tout Simenon*, t. 1, p. 767.

¹⁴ *Lettre à mon juge*, op. cit., p. 187 et *Tout Simenon*, t. 1, p. 768.

L'intrigue, telle que la modifie le scénario, n'a guère plus de choses en commun avec le roman que le triangle de base : héros, femme et maîtresse. Mais il est difficile d'imaginer comment un film pourrait trouver un vocabulaire visuel capable d'exprimer la même chose que cette lettre au juge, s'efforçant de saisir la pensée même du meurtrier, la pensée d'un homme dévoré par une jalousie malade, qui conçoit son meurtre comme un acte d'amour. Il serait impossible de deviner, en regardant le film, que le roman est l'histoire d'une obsession désespérée ne pouvant que conduire à la mort.

Deux films datant à peu près de la même époque, *La Veuve Couderc*, adapté, en 1971, par Pierre Granier-Deferre, du roman homonyme, et *L'Horloger de Saint-Paul*, adapté, lui, en 1974, de *L'Horloger d'Everton*, par Bertrand Tavernier, montrent combien l'essence de l'œuvre de Simenon doit être modifiée substantiellement si l'on veut répondre aux attentes des amateurs de cinéma. Les actes de violence au cœur des romans sont présentés dans les deux films comme des réponses à des pressions extérieures sociales et politiques, tandis que, dans les romans, ils sont la conséquence d'un stress interne insupportable.

Le roman *La Veuve Couderc* est construit de manière à signifier le caractère inéluctable d'un meurtre existentiel. Libéré après une incarcération de cinq années, Jean Passerat-Monnoyeur se loue comme garçon de ferme à la veuve Couderc. Il vit quelques-unes des heures les plus heureuses de sa vie dans la ferme de celle-ci, « des heures gratuites, des heures sur lesquelles il n'avait pas compté, et il avait la tête pleine de lumière, les narines ivres d'odeurs, les membres gourds de quiétude. »¹⁵ Mais, pour Simenon, on ne peut échapper au passé ; il pèse lourdement sur le présent et détermine la marche implacable vers l'avenir. « À dix-huit ans », soutient Simenon, « l'être humain s'est nourri d'impressions, de sensations, d'images, d'observations involontaires qui l'ont peu à peu façonné. C'est sur cet acquis qu'il vivra désormais. Ce sont ces matériaux qu'il utilisera dans la suite de son existence. »¹⁶ Simenon intègre habilement tous ces éléments formatifs dans ses romans, mais leur impact psychologique ne peut pas être rendu dans un film.

Au moyen de plusieurs retours en arrière, l'auteur dévoile le passé de Jean, tantôt selon le point de vue de Jean, tantôt selon celui d'un narrateur

¹⁵ *La Veuve Couderc*, Paris, Gallimard, 1982, p. 60 et *Tout Simenon*, t. 23, p. 133.

¹⁶ *Portrait souvenir de Balzac*, in Alain BERTRAND, *Georges Simenon*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 219.

omniscient. Jean est orphelin de mère et son père, un homme riche et immoral, le néglige. Privé de discipline comme d'amour, il mène une vie dissolue. Un jour, il vole et tue un homme. Avant de commettre le meurtre, il s'est dit qu'il ne fallait pas le faire. « Il aurait pu s'éloigner. Et s'il ne l'avait pas fait, n'est-ce pas justement qu'il voulait en finir ? N'est-ce pas qu'il était écœuré, qu'il en avait assez ? »¹⁷ Son crime s'explique par son dégoût de la vie et un désir de mort. L'idée de meurtre comme suicide retourné contre autrui est un thème constant dans l'œuvre de Simenon.

Jean devient l'amant à la fois de la veuve et de sa nièce, dont la première est farouchement jalouse, et il comprend que tout ce qu'il a fait pour se soustraire aux pressions de la vie a été fait en vain. « Cela allait recommencer, de la vraie vie, des complications et, comme toujours, c'est sur lui que le sort s'acharnerait. Il en était sûr... Il était terriblement fatigué. Pas seulement par le passé, par le présent, mais par toutes les complications qu'il prévoyait. »¹⁸ Il vient de gâcher la paix innocente qu'il n'a connue que deux fois dans sa vie, lorsqu'il était malade et qu'il avait cessé de se tracasser à propos de l'école, et de nouveau, ici, à la ferme, avant que ne s'installent les complications. Il sait qu'il ne retrouvera jamais une telle paix. « Toujours cette sensation vague qui était de l'inquiétude, voire de l'angoisse. Il regardait autour de lui comme s'il se demandait de quel côté le coup allait lui venir. »¹⁹ La veuve le conjure de ne plus voir sa nièce. Quand elle tombe à ses pieds dans un mouvement de supplication, il ne peut le supporter plus longtemps. Il saisit un marteau et, dans une des rares scènes de violence dans l'œuvre de Simenon — certainement une des plus horribles — en effet la seule scène d'action véritable que comporte le roman, il la tue de plusieurs coups sur la tête. « À quoi bon ? » se demande-t-il. « Ce serait à recommencer ! Et toujours à recommencer ! Il en avait assez. »²⁰ Les derniers mots qu'il prononce quand la police vient l'arrêter : « Je suis fatigué... Je suis tellement fatigué ! »²¹ expriment son infinie lassitude, sa prise de conscience qu'il n'y a plus rien pour lui dans le monde, mais aussi qu'il n'y a rien qui justifie de vivre.

Dans le film, Jean n'est plus le jeune homme isolé et indifférent du roman, tourmenté par la mémoire du meurtre sordide pour lequel il a fait cinq ans de prison, et hanté par une phrase qu'il rumine depuis le

¹⁷ *La Veuve Couderc*, op. cit., p. 105 et *Tout Simenon*, t. 23, p. 155.

¹⁸ *La Veuve Couderc*, op. cit., p. 182 et *Tout Simenon*, t. 23, p. 193.

¹⁹ *La Veuve Couderc*, op. cit., p. 184 et *Tout Simenon*, t. 23, p. 194.

²⁰ *La Veuve Couderc*, op. cit., p. 212 et *Tout Simenon*, t. 23, p. 208.

²¹ *La Veuve Couderc*, op. cit., p. 215 et *Tout Simenon*, t. 23, p. 209.

temps de son procès : « Tout condamné à mort aura la tête tranchée. »²² Il est devenu un jeune homme raffiné, sans passé perceptible ; ce n'est que quelques secondes avant le fondu final du film que nous apprenons qu'il est le fils d'un éminent physicien et qu'il a tué deux personnes importantes (des personnages politiques pouvons-nous présumer), parce que, comme il l'a déclaré lors de son procès, « il en avait marre d'eux ». Il n'a pas achevé son terme et s'est échappé de prison. Il est un personnage dynamique, un rebelle en lutte contre une société corrompue de plus en plus menacée par la montée du fascisme, dont des signes sont manifestes à travers le film : le beau-frère de la veuve est un lecteur du journal réactionnaire *L'Action française* ; en grandes lettres, sur le côté de l'église, s'affiche que « la maison de Dieu n'est pas pour les juifs » ; les groupes d'autodéfense fascistes, les Croix-de-feu, offrent leurs services à la police en vue d'extirper les « yougos » et les « juifs ».

Tandis que, dans le dénouement du roman, Jean perd la bataille contre ses démons intérieurs, il est, dans le film, la victime de la société ; le conflit est social (cinéma oblige !) plutôt qu'introspectif. Jean est dénoncé aux autorités par les beaux-parents de la veuve et la ferme est encerclée par des dizaines de policiers à cheval et de tireurs d'élite. La veuve refuse de quitter Jean et est abattue ; sa mort est accentuée par des éclaboussures de sang sur le mur derrière elle, mais sa figure est indemne. Jean tente une diversion en allumant un feu qui se répand à travers la maison, mais, dans sa fuite, il est criblé de balles ; son corps monte lentement et gracieusement en l'air par la force des impacts, avant de tomber sur le sol, sa belle figure, intacte elle aussi, sereine dans la mort.

De la scène d'ouverture dans le bus jusqu'à la violente fusillade finale, le film est visuellement stimulant. Il raconte l'histoire plutôt banale d'un rebelle à la société qui trouve refuge dans une ferme, où il est pris entre une femme mûre courageuse et sa jeune nièce sensuelle. À nouveau donc le triangle de base des intrigues de cinéma. Comme il travaille avec la femme mûre, partageant toutes ses corvées dans une campagne idyllique telle que peut l'imaginer un citadin, il prend conscience d'aimer et d'être aimé. La fin, très spectaculaire, est marquée au coin de l'amour. *La Veuve Couderc* est un film attachant, très plastique, mais c'est un film dont l'atmosphère est fort éloignée du malheur d'être au monde, qui est au cœur de l'œuvre de Simenon.

²² *La Veuve Couderc*, op. cit., p. 119 et *passim* et *Tout Simenon*, t. 23, p. 162.

La version filmée de *L'Horloger d'Everton*, intitulée *L'Horloger de Saint-Paul*, transforme de la même manière un crime odieux en un meurtre politiquement justifié, un concept étranger à l'œuvre de Simenon en général et à ce roman en particulier. Le roman s'ouvre sur une de ces évocations d'atmosphère lentes et irrésistibles où Simenon excelle. Ici, une impression d'ordre, de quiétude, de tranquillité, une ambiance appropriée à un travail qui s'intéresse aux aspects intangibles de l'âme. La couleur locale est réduite au minimum, comme dans tous les romans de Simenon. En quelques touches, Simenon recrée l'Amérique des petites villes dans les années cinquante : rue principale avec sa rangée de petits commerces et un cinéma, rues transversales avec leurs petites maisons privées, une voiture dans chaque allée. Vision d'un décor calme, tout d'ordre et d'innocence, en vif contraste avec les événements à venir. La vie du protagoniste Dave Galloway, l'horloger d'Everton, est en harmonie avec cet environnement paisible.

Un samedi soir de mai, Galloway, suivant la routine habituelle, ferme son magasin pour aller passer la soirée chez un ami. « Aurait-il vécu cette soirée-là autrement, ou se serait-il efforcé de la savourer davantage, s'il avait prévu que c'était sa dernière soirée d'homme heureux ? » demande le narrateur. « Cette question, et beaucoup d'autres, y compris de savoir s'il avait jamais été réellement heureux, il faudrait plus tard qu'il essaie d'y répondre. »²³ Des notes de prémonition comme celle-là, des mises en garde similaires contre une tragédie imminente apparaissent au début de bon nombre de romans de Simenon. La raison de telles mises en garde, déclare Anne Richter, est que le protagoniste n'est pas adapté au rôle tragique qu'il doit jouer. Le sérieux de la destinée ne correspond pas à l'insignifiance de l'individu qu'elle détruit. Ainsi, le héros de Simenon ne sait que faire quand la tragédie frappe ; il se trouve en terrain non familier. Il est désorienté par la tragédie parce qu'il est incapable de la reconnaître quand elle apparaît et ce que décrivent les premières pages, c'est son aveuglement lorsqu'il trébuche dans le malheur²⁴. Quand Galloway quitte son ami et rentre à la maison à minuit, il découvre que son fils Ben a fugué avec une fille de quinze ans, l'abandonnant, lui, comme sa femme l'avait fait il y a des années, alors que Ben n'était qu'un enfant. Depuis lors, Galloway n'a pensé qu'au bonheur de son fils. Maintenant il se rend compte que sa croyance en l'intimité de leur relation n'a été qu'une illusion, vu que son fils lui a caché une décision

²³ *L'Horloger d'Everton*, Paris, Presses de la Cité, 1954, p. 7 et *Tout Simenon*, t. 7, p. 429.

²⁴ Anne RICHTER, *Georges Simenon et l'homme désintégré*, Bruxelles, Renaissance du livre, 1964, p. 75.

à ce point capitale. Son angoisse croît lorsqu'il apprend que, dans sa fuite, Ben a volé et tué un homme, et son premier réflexe est un désir instinctif de protéger son fils. « Ben, c'était lui, il était prêt à passer en jugement à sa place et à subir le châtement. »²⁵ Quand, après son arrestation, Ben refuse de voir son père, l'inspecteur de police lui dit, avec sympathie, que sans exception les parents sont les derniers à connaître leurs enfants. Et quand il finit par voir son fils, Galloway comprend ce que le policier avait essayé de lui dire. « C'était comme si seize ans de vie commune et d'intimité quotidienne avaient soudain cessé d'exister. Il n'y avait eu aucun éclair dans les yeux de son fils, aucune émotion sur son visage. Rien qu'un froncement de sourcils, comme quand on aperçoit sur son passage quelque chose de déplaisant. »²⁶

Ben est condamné à l'emprisonnement à vie, et Galloway retourne chez lui, essayant de comprendre pourquoi son fils, un garçon apparemment ordinaire, est devenu un voleur et un meurtrier. Il fait faire un cadre pour trois photos, une de son père à l'âge de trente-huit ans, une autre de lui-même à l'âge de vingt-deux ans, et une de Ben à seize ans. « Il lui sembla que ces trois portraits-là contenaient l'explication de tout ce qui était arrivé, mais il se rendait compte que lui seul pouvait comprendre... Est-ce que le regard des trois hommes ne trahissait pas une même vie secrète, une vie, plutôt, qui avait dû se replier sur elle-même ? Un regard de timides, presque un regard de résignés, tandis que le retroussis identique des lèvres indiquait une révolte contenue... Certains pouvaient empêcher leur révolte de jaillir à la surface pendant toute leur existence. Chez d'autres, elle éclate. »²⁷ Le père de Galloway, qui avait courbé le tête toute sa vie, était une fois resté dehors toute la nuit — un acte qui pourrait passer pour de la révolte — et sa femme le lui avait fait payer jusqu'à sa mort. Sa propre révolte avait été d'épouser la coureuse de la ville, tandis que Ben, à seize ans, avait poussé sa révolte à l'extrême. Tous les trois s'étaient imaginé trouver la libération, et chacun avait dû payer pour son comportement.

Quand Galloway découvre que Ben va être père, il espère que l'hérédité des Galloway sera épargnée à son petit-fils. « Souvent, dans son appartement, dans son magasin, et même dans la rue, Dave parlait à mi-voix à son père et à son fils, qui l'accompagnaient partout. Bientôt, il parlerait à son petit-fils aussi pour lui révéler le secret des hommes. »²⁸ Simenon ne dévoile pas

²⁵ *L'Horloger d'Everton*, op. cit., p. 137 et *Tout Simenon*, t. 7, p. 483.

²⁶ *L'Horloger d'Everton*, op. cit., p. 191 et *Tout Simenon*, t. 7, p. 506.

²⁷ *L'Horloger d'Everton*, op. cit., p. 238 et *Tout Simenon*, t. 7, p. 523-524.

²⁸ *L'Horloger d'Everton*, op. cit., p. 246 et *Tout Simenon*, t. 7, p. 528.

ce secret, peut-être en est-il, comme ses protagonistes, incapable. Est-ce la primauté de l'hérédité à cause des liens indestructibles qu'elle forge?²⁹ Ou est-ce le fait que les hommes sont terriblement seuls, terriblement méchants, mais terriblement pitoyables parce qu'ils sont malheureux, et qu'il vaut mieux essayer de les comprendre et de les aimer que de les juger?³⁰

Simenon ne traite jamais des réalités externes du monde, mais l'action typiquement cinématographique et les conflits qu'elle implique prévalent sur le drame interne du roman dans *L'Horloger de Saint-Paul*. Le réalisateur, Bertrand Tavernier, a dit que la plus grande partie de son film est tangente au roman : il reste très peu du dialogue original et environ 80 % des scènes ont été créées expressément pour le film. Ce qui reste est la découverte déchirante par un père que son fils a tué un homme³¹.

À la différence du début trompeusement serein du roman, la première scène du film (qui déplace l'action en France) montre un train filant à toute vitesse et à grand bruit, dans l'obscurité, vers Lyon, tandis qu'une gamine, debout à la fenêtre d'un des wagons du train, voit une auto en flammes ; elle continue de brûler pendant le générique. De semblables agressions visuelles et auditives ponctuent le film. La caméra se déplace alors vers un restaurant bruyant où l'horloger, Michel Descombes, contrairement au Galloway solitaire, dîne avec quatre amis tout en discutant bruyamment de politique, d'une grève des filles de joie, de la peine capitale et de la crainte de la gauche parmi les électeurs français. Descombes quitte le restaurant avec ses amis et, entouré du vacarme de la ville, il marche vers son appartement, situé dans un building qui résonne du tapage des fêtards nocturnes. Le bruit à travers le film symbolise l'empiètement croissant du monde extérieur sur la conscience de l'horloger ; ce bruit est un indicateur de l'importante influence des événements extérieurs sur sa pensée intime. À l'inverse, le roman est une accumulation de silences enveloppant le drame intérieur de l'horloger.

Le matin suivant — ici le film est fidèle au roman —, Descombes apprend que son fils a tué un homme (c'était l'auto de l'homme assassiné qui brûlait dans la scène d'ouverture) et qu'il a disparu avec sa maîtresse, Liliane Torrini. Mais ce meurtre est très différent du crime haineux de Ben

²⁹ Claude MAURIAC, « Georges Simenon et le secret des hommes », in *L'Allittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 147.

³⁰ Régis BOYER, « Georges Simenon ou Nous sommes tous des assassins », in *Le Français dans le monde*, n° 66 (juillet-août 1969), p. 9.

³¹ Dans Claude GAUTEUR, *Simenon à l'écran*, supplément au t. 25 de *Tout Simenon*, Paris Presses de la Cité, 1992, p. 55.

Galloway; Bernard Descombes a commis un meurtre politique. L'homme qu'il a tué n'était pas une innocente victime de hold-up, pleurée par sa famille, mais un ignoble espion d'un groupe fasciste, qui importunait Liliane comme il importunait toutes les autres jeunes femmes travaillant sous ses ordres dans l'usine. Le crime de Bernard devient alors héroïque plutôt qu'odieux; c'est un crime que le spectateur peut comprendre et approuver tacitement, même s'il déplore intellectuellement cette justice expéditive de gardien de la démocratie. «Je l'ai tué parce qu'il était une ordure», déclare Bernard, et le spectateur peut à la fois sympathiser avec lui et admirer le père qui finit par déclarer en plein tribunal qu'il est solidaire de son fils. Lui aussi, déclarera-t-il plus tard à son fils, s'est révolté contre un pouvoir illégitime : pendant la guerre, il a refusé d'obéir à l'ordre d'un général de retourner dans un building en flammes pour y récupérer son violon. La solidarité du père et du fils face aux forces répressives de la société peut aisément être traduite à l'écran, mais cette solidarité n'a rien à voir avec la vague rêverie de Galloway, le héros du roman de Simenon, lorsqu'il s'efforce de trouver quelque justification au crime de son fils. Ces pulsions incompréhensibles et inexplicables du subconscient qui agitent Galloway, ces mouvements intérieurs complexes qui constituent la base mouvante de la plupart des échanges humains ordinaires dans l'œuvre de Simenon, ressemblent à ce que Nathalie Sarraute a appelé «tropismes» : émotions fugitives, qu'il est impossible de verbaliser³².

En dépit de certaines concessions aux exigences du cinéma, la transposition filmique du roman *Le Chat*³³ est une des plus fidèles à l'esprit de la fiction simenonienne, une fiction qui cherche l'âme. Le roman, inspiré par le second mariage de la mère de Simenon, s'ouvre *in medias res*. Un vieux couple marié (Émile Bouin a 73 ans, sa femme Marguerite, 71) est assis dans son living. L'homme et la femme s'épient silencieusement l'un l'autre, tandis que la maison tremble de l'impact des mâchoires d'acier d'une grue s'écrasant sur le sol d'un site de démolition, de l'autre côté de la rue. «Depuis des années ils s'observaient de la sorte, sournoisement, apportant sans cesse à ce jeu de nouvelles subtilités.»³⁴ Après un moment, Émile écrit quelques mots sur un bout de papier, le plie, le place entre son pouce et son majeur et d'une chiquenaude l'envoie sur les genoux de sa femme. Sur le papier est écrit en grosses lettres, LE CHAT. Sans dire un mot, Marguerite

³² Lucille F. BECKER, *Twentieth-Century French Women Novelists*, Boston, Twayne Publishers, 1989, p. 111.

³³ Réalisé par Pierre GRANIER-DEFERRE en 1971.

³⁴ *Le Chat*, Paris, Presses de la Cité, 1978, p. 6 et *Tout Simenon*, t. 13, p. 427.

va jusqu'à une cage dans laquelle se trouve un perroquet empaillé, et elle répond en silence, ses lèvres se mouvant sans bruit, LE PERROQUET. Ces bouts de papier sont leur seul moyen de communication verbale ; ils ont cessé de se parler il y a quatre ans. Toute action accomplie par chacun d'eux est calculée pour offenser ou agacer l'autre. Émile se cuisine des plats copieux, en faisant frire des oignons, dont il sait Marguerite dégoûtée, celle-ci se venge en mangeant de la cuisine délicate pour humilier Émile par son raffinement. Leur nourriture est conservée dans deux placards séparés et fermés à clef.

Les événements qui ont conduit à cette étrange situation sont présentés en *flash-back*, du point de vue d'Émile. Émile est un maçon retraité ; Marguerite elle, est issue d'une famille bourgeoise, autrefois fortunée, qui a été propriétaire des buildings en démolition aux alentours. Ils se sont rencontrés par hasard, veuve et veuf esseulés, ayant chacun perdu un époux ou une épouse de sa classe sociale, avec qui l'entente avait été bonne. Ils se sont mariés quand il avait 65 ans, elle, 63 : un couple mal assorti comme n'importe quel couple dans l'œuvre de Simenon. Après le mariage, Émile a traversé la rue pour vivre dans sa maison, accompagné de son chat, un chat de gouttière nommé Joseph. Les souvenirs des époux décédés intensifient l'incompatibilité entre Marguerite et lui, et leur relation est irrémédiablement détruite quand son chat est empoisonné, par Marguerite probablement. Mais Simenon ne fait que suggérer la culpabilité de cette dernière : Émile observe qu'une boîte de mort-aux-rats a été déplacée légèrement sur une planche dans la cave. Émile saisit le chat mort et, dans une scène brutale éliminée du film par le réalisateur (comme il l'avait fait pour le matraquage à mort de la veuve Couderc, considérant que de telles scènes sont insupportables pour les spectateurs), il se précipite à l'étage, attrape Marguerite par les cheveux et frotte pendant un moment la fourrure du chat mort sur sa figure. Émile prend alors sa revanche. Dans une scène horrificante, il arrache une par une les plumes du perroquet de Marguerite, exactement comme le second époux de Henriette Simenon avait tué un perroquet ramené du Congo par Christian, son fils adoré³⁵. Le perroquet tout comme la scène du supplice qu'Émile lui inflige sont absents du film ; dans le scénario, ce que perd Marguerite, c'est son métier d'artiste.

Leur relation devient alors une guerre d'usure ponctuée par les bruits assourdissants des équipes de démolition, une guerre où chacun veut survivre à l'autre. L'un comme l'autre, pourtant, essaient d'échapper à cette

³⁵ Pierre ASSOULINE, *Simenon*, Paris, Julliard, 1992, p. 54

situation intolérable de différentes manières, mais ils prennent intuitivement conscience que d'une certaine façon ils ont besoin de cette relation conflictuelle. Ils se haïssent, mais l'un ne peut vivre sans l'autre. C'est la haine qui donne à leur vie un but et un centre. « Ni l'un ni l'autre n'avaient le droit de désarmer. C'était devenu leur vie. Il leur était aussi naturel, aussi nécessaire de s'envoyer des billets venimeux, qu'à d'autres d'échanger des politesses ou des baisers. »³⁶ Un jour, Émile trouve sa femme morte. Il perd conscience et s'éveille à l'hôpital où un médecin l'informe qu'il est hors de danger, mais que sa convalescence sera longue. Il a gagné la bataille de la survie, mais c'est une victoire à la Pyrrhus, car, avec la mort de sa femme, il a perdu sa raison d'être. « Il n'était plus rien... » — telle est la conclusion du roman³⁷.

Le scénario suit généralement le plan du roman de Simenon, mais, dans le film, le couple est marié depuis vingt-cinq ans. Ils se sont mariés jeunes et pour l'un comme pour l'autre, c'est le premier mariage. Dans la scène d'ouverture, une ambulance file à toute vitesse vers un hôpital, à travers un paysage urbain désert, fait de carcasses d'immeubles à divers stades de démolition, qui feront place à de nouveaux buildings à appartements. Une infirmière apparaît à la réception de l'unité opératoire et demande comment s'écrit le nom de Bouin. « Cela s'écrit comme cela se prononce » lui est-il répondu. La caméra fait alors apparaître en fondu une scène dans laquelle les Bouin — Julien et Clémence dans le film — se suivent dans différents magasins d'alimentation, rentrent à la maison séparément, ouvrent leur placard fermé à clef, et préparent leurs repas, lui, ses oignons frits odorants, elle, sa salade délicate, sur le fond sonore assourdissant des travaux de démolition voisins. Les bruits extérieurs du roman sont reproduits dans le film, accompagnés par l'image récurrente d'un boulet de démolition s'écrasant sur un building. À la différence de la cacophonie urbaine dans *L'Horloger de Saint-Paul*, qui souligne le conflit entre l'individu et les forces oppressives de la société, les bruits dans le film tiré du *Chat*, comme dans le roman lui-même, sont utilisés très efficacement en parallèle avec le conflit des deux personnages. De plus, la démolition des anciens buildings pour faire place à de nouveaux est symbolique du déclin prochain des protagonistes : la vieillesse est proche et la disparition de leur environnement présage leur propre mort.

Le film se compose presque entièrement de *flash-back*, tantôt selon le point de vue masculin, tantôt selon le point de vue féminin. Ils donnent

³⁶ *Le Chat*, op. cit., p. 178 et *Tout Simenon*, t. 13, p. 534.

³⁷ *Le Chat*, op. cit., p. 189 et *Tout Simenon*, t. 13, p. 540.

à connaître divers moments du passé, plus ou moins lointains. À travers des bouchons de lentilles de caméra transparents, Julien et Clémence apparaissent comme de jeunes amants romantiques ; ils sont ensuite montrés lorsqu'ils prennent en location la maison de leurs rêves dans ce qui était alors une rue idyllique d'un Paris disparu, une ville qui ressemblait naguère à une agglomération de petites localités provinciales. Dans des *flash-back* plus nets, plus définis, nous voyons la jeune Clémence, acrobate de cirque, qui chute d'un trapèze. L'accident met fin à sa carrière, et la laisse avec une claudication, qui, probablement, accroît le penchant pour l'alcool qui caractérise le personnage dans le film.

Le chat dans le roman, un chat de gouttière ordinaire, concrétisait tout ce que Marguerite détestait en Émile : sa vulgarité, son ronflement, sa présence sexuelle masculine ; c'était un symbole des irréconciliables différences de classe entre eux deux. Mais, dans le film, le chat devient un rival pour Clémence, Julien lui témoignant plus d'affection qu'à elle-même. Et c'est une femme qui, dans une crise de rage, poursuit et abat ce rival³⁸. Elle extériorise ses sentiments, se lamente de sa déchéance physique et de la perte de l'amour de son mari. Julien exprime aussi très librement son aversion pour sa femme à un ami, au propriétaire d'un hôtel minable et à une partenaire sexuelle d'occasion. Il dit qu'il reste avec Clémence pour s'assurer qu'elle ne boit pas trop. Dans le roman, les raisons pour lesquelles il reste sont plus complexes et jamais complètement expliquées, car les personnages romanesques de Simenon sont incapables de formuler leurs sentiments, *a fortiori* de les communiquer. De même, ne nous dit-on jamais directement ce que Marguerite pense : nous ne savons que ce qu'Émile présume qu'elle pense.

Dans la scène finale du film, le couple est assis silencieusement devant un feu, elle en train de boire, de fumer, de tousser, lui, en train de l'observer soigneusement. La vue de la litière vide du chat le pousse à lui envoyer d'une chiquenaude une note dans son giron ; elle y lit : LE CHAT. Il se lève alors, claque la porte, et va fumer dehors. Elle monte en emportant la note, tire de dessous le lit une boîte pleine de notes toutes semblables, et alors, dans une scène explosive, porte ses mains à son cœur et tombe par terre en renversant une lampe. Il voit, du dehors, la lampe s'écraser au sol, rentre précipitamment, prend sa femme mourante dans ses bras et pousse un soupir de désolation quand elle expire. Ensuite, alors qu'un énorme camion

³⁸ Il y a un amour triangulaire semblable dans le roman de Colette, *La Chatte*, où la femme essaie de tuer son rival félin.

d'ordures s'approche lentement de la maison, tel un mauvais présage, il avale une poignée de somnifères et s'assied sur une chaise en face du corps, tandis que le bruit du camion fait place à la sirène de l'ambulance et prépare en fondu le passage à la scène d'ouverture dans l'hôpital et la question de l'infirmière sur la façon d'écrire Bouin. Quand on lui demande pourquoi elle a besoin de savoir comment s'écrit Bouin, elle répond que c'est pour établir le certificat de décès.

Le Chat est un film qui donne une idée assez fidèle de l'univers de solitude et d'aliénation propre à Simenon. En dépit de certains changements, de concessions faites aux stars (Simone Signoret et Jean Gabin) ainsi qu'au besoin d'action propre au cinéma, le film reste fidèle à l'inoubliable récit que Simenon fait de la vieillesse, de l'obsession et de l'inévitable ruine de toute relation humaine.

*Le Voyageur de la Toussaint*³⁹, l'adaptation filmique la plus fidèle d'un roman de Simenon, rend avec bonheur son atmosphère proche du rêve. Dans le chapitre d'ouverture du livre, le soir de la Toussaint — froidure et ciel plombé — Gilles Mauvoisin, 19 ans, fils d'artistes de music-hall itinérants, un peu minables, arrive secrètement par bateau dans la ville de La Rochelle, lieu de naissance de ses parents d'où ils se sont enfuis il y a bien des années. Les parents de Gilles viennent de mourir dans un accident, au cours d'une tournée en Norvège, et le jeune homme n'a d'autre issue qu'un retour à la Rochelle en quête de membres de la famille. Il découvre qu'il hérite de la fortune de son oncle, un des habitants les plus fortunés et les plus détestés de la ville, lui aussi récemment décédé. Mais le testament impose une condition : Gilles doit vivre dans la maison de son oncle et permettre à Colette, la jeune veuve de ce dernier, d'y habiter également. Son oncle lui a aussi laissé la clef d'un coffre au contenu mystérieux, sans toutefois lui en donner la combinaison. Gilles doit la trouver lui-même, comme il doit trouver la clef de son propre destin.

Gilles reprend les affaires de son oncle, se marie, devient père, et mène une vie en rapport avec son immense fortune. Les habitants de La Rochelle croient qu'il est devenu l'un d'eux « parce qu'il s'asseyait à heure fixe dans un bureau, parce qu'il donnait des coups de téléphone, alignait des chiffres, s'occupait de cars, de camions, de mètres cubes de matériaux ou de consommation d'essence, parce qu'il réglait des factures, signait des chèques ou des traites et saluait distraitemment les gens dans la rue. »⁴⁰ Ils

³⁹ Réalisé par Louis DAQUIN en 1943.

⁴⁰ *Le Voyageur de la Toussaint*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978, p. 355 et *Tout Simenon*, t. 22, p. 926.

ne comprennent pas que, comme l'étaient ses parents, il est un homme de la nuit, et qu'il devra abandonner le monde du jour et ses préoccupations bourgeoises une fois qu'il aura accompli ce qu'il entend faire.

L'histoire prend alors l'allure d'un roman d'enquête traditionnel, qui peut être adapté au cinéma sans difficulté. Quand le corps de l'oncle de Gilles est exhumé, il s'avère qu'il a été empoisonné et sa veuve est accusée du meurtre. Pour innocenter sa tante, avec qui il a beaucoup d'affinité parce qu'ils sont tous deux issus d'un milieu modeste, Gilles enquête sur les personnes qui détestaient son oncle pour découvrir celle qui a usé du poison. Ses investigations le plongent dans toutes sortes d'intrigues locales et lui valent l'hostilité du « Syndicat », un petit groupe composé de politiciens, de banquiers, d'hommes d'affaires et de la sœur de sa mère, Gérardine Éloi, qui contrôle la vie économique de la ville. En dépit de leurs efforts pour faire obstacle à ses projets, Gilles poursuit sa recherche, mû par le sens du devoir. Il réussit à ouvrir le coffre dans lequel son oncle a accumulé des documents compromettants sur tous les habitants importants de La Rochelle, documents qui lui avaient permis de les garder sous contrôle et d'accumuler sa fortune. Les documents révèlent que la tante maternelle de Gilles, Gérardine Éloi, était accablée de dettes, et qu'elle avait à la fois un mobile — tuer son créancier — et le moyen d'agir — la mort-aux-rats vendue dans son magasin. Utilisant ces documents pour mobiliser les autorités, Gilles réussit à faire libérer Colette et inculper Gérardine Éloi ; celle-ci est acquittée grâce au pouvoir du « Syndicat » qui la soutient. Gilles détruit alors les documents compromettants.

Gilles est tombé amoureux de Colette, car elle est de la même race que lui, celle « des fugitifs, des errants »⁴¹, et qu'elle est capable de comprendre qu'il est étouffé par son héritage. Elle représente son unique chance de vaincre la peur et la solitude. À la fin du roman, Colette et Gilles s'en vont ensemble pour mener à leur tour le genre de vie des parents de ce dernier. Ainsi, Gilles abandonne sa femme, son enfant et sa fortune, mais il est certain que les siens n'ont pas besoin de lui, comme a besoin de lui Colette pour échapper à la solitude et au désespoir. La conduite de Gilles illustre bien le sens moral non conventionnel des héros de Simenon ; pour eux, la moralité n'est pas un absolu dicté par l'intelligence et la volonté, mais un choix individuel.

Si l'on se base sur les critères moraux conventionnels, Gilles a tort d'abandonner sa famille, mais Simenon a toujours donné l'impression de ne

⁴¹ *Le Voyageur de la Toussaint*, op. cit., p. 358 et *Tout Simenon*, t. 22, p. 928.

pas être concerné par la morale conventionnelle. Pour lui, la vraie moralité est très personnelle, et elle ressemble à l'amour et au sacrifice ; c'est la réponse à un appel.

Simenon réussit à rendre le choix de Gilles compréhensible pour le lecteur, et même à le rendre admirable, mais un tel comportement de la part du héros, dans un film, serait inacceptable. Aussi, n'y a-t-il pas d'enfant dans le film, et la femme de Gilles, dont le seul défaut, dans le roman, est le manque de caractère, devient une jeune fiancée frivole, portée sur le flirt. Il y a une autre modification mineure de l'intrigue romanesque : la tante Éloi n'est pas acquittée dans le film, mais son jugement est ajourné. Sinon, le film réussit admirablement à rendre l'atmosphère du roman, dès le tout premier instant où Gilles — un jeune homme grand et maigre, un enfant presque, perdu dans un manteau trop large pour lui et portant un curieux bonnet d'astrakan — semble sortir du brouillard pour découvrir les rues de La Rochelle avec leurs arcades, les maisons bourgeoises tristes et cossues avec leur lourd mobilier et leur intérieur sombre, les cafés mal éclairés où des habitués jouent aux cartes, la pluie. Obscurité et nuit dans le brouillard et la pluie⁴².

Tout cela est rendu par la caméra dans un admirable jeu de noir et de gris, d'ombres et d'obscurité. Pour une fois, le réalisateur parvient à recréer visuellement l'atmosphère du roman de Simenon, à demeurer fidèle à la vision de l'écrivain, à montrer ce que Simenon suggérait avec des mots.

« C'est notre meilleur scénariste : ses livres sont découpés en chapitres qui font chacun la longueur d'une bobine »⁴³, disait un metteur en scène à propos de Simenon. Si l'on reste à la surface des choses, cela a une apparence de vérité. Ce que ce réalisateur, comme tant d'autres, ne parvient pas à comprendre, c'est que Simenon est obsédé par ce qui ne peut être vu, les replis ombreux du subconscient humain, inaccessibles à la lentille de la caméra. Des romans de la vie intérieure, des romans écrits dans une large mesure en focalisation interne, des romans qui donnent la vision des choses du protagoniste, ont toujours constitué un défi pour les cinéastes. En ce qui concerne Simenon, le défi a été relevé, mais très rarement avec succès. « Ceci tuera cela », écrivait Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*. Ceci, c'était, pour Hugo, le livre, le mode de signification et de communication nouveau,

⁴² Maurice DUBOURG, « Filmographie de Simenon », in *Simenon*, Lausanne, L'Âge d'Homme (« Cistre Essai », 10), 1980, p. 171.

⁴³ Maurice PIALAT, in Norbert MULTEAU, « Simenon trahi et servi par le cinéma », *Le Spectacle du monde*, n° 327, juin 1989, p. 72.

supplantant les figures de pierre et les images des vitraux de la cathédrale. Mais, s'agissant des œuvres de Simenon, le nouveau médium ne détrônera pas l'ancien ; les images du film ne supplanteront jamais ses mots, le cinéma ne tuera jamais ses romans.

Lucille F. BECKER

Michel SERCEAU

L'adaptation comme réception : *Panique et Les Fiançailles de M. Hire*

LES FIANÇAILLES DE M. HIRE, écrit en 1933, fut adapté, en 1946, par Julien Duvivier, puis, en 1989, par Patrice Leconte. C'est le film de Duvivier qui fit découvrir à Patrice Leconte l'existence d'un roman à la lettre et à l'esprit duquel il voulut revenir. L'adaptation de Duvivier était, elle, ce que l'on a l'habitude d'appeler une « adaptation libre ». Lorsque Julien Duvivier tourna ce film, avec la collaboration, pour le scénario et les dialogues, de Charles Spaak, Georges Simenon ne s'intéressait plus autant au cinéma qu'au début des années trente, lorsque — comme ce fut le cas pour *La nuit du carrefour* et, quoique à un moindre titre, pour *La tête d'un homme*, adapté déjà par Duvivier — il collaborait lui-même avec des cinéastes. Le contexte politique et social était fort différent. Le contexte littéraire et cinématographique n'était non plus le même qu'en 1933.

Les conditions de réception étaient donc fort différentes de ce qu'elles auraient été au début, au milieu et même à la fin des années trente. Ce sont ces conditions qu'il faut étudier, si l'on veut faire autre chose que classer formellement ce film comme une « adaptation libre », si l'on veut, en recherchant l'intertexte, dégager le vrai sens de ce film. *Les fiançailles de M. Hire* n'est sans doute pour Julien Duvivier — c'est l'hypothèse que je ferai ici — qu'un avant-texte ; le texte de son film a peut-être plus de rapports avec la thématique du cinéma français des années trente et quarante, « qui prend massivement comme matériau fictionnel les relations interpersonnelles entre hommes et femmes »¹ qu'avec la littérature policière et même avec la veine romanesque du Simenon qui a abandonné le commissaire Maigret.

¹ Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan, « Fac Cinéma », 1996.

Les fiançailles de M. Hire, la littérature, le cinéma

LA LITTÉRATURE policière d'expression française a connu, au début des années trente, une mutation. Elle avait exploité jusque-là la veine du roman à énigme, centré sur un personnage de détective ou d'enquêteur hors norme (quitte à en faire — que l'on songe par exemple à Rouletabille — un véritable héros populaire). Elle avait suivi jusque-là les règles du roman anglo-saxon, formalisées par Freeman en 1924 et Van Dine en 1928. Au début des années trente, Pierre Véry (1900–1960), Stanislas-André Steeman (1908–1970) suivent encore peu ou prou ces règles : le Prosper Lepicq de Pierre Véry, le M. Wens et l'Aimé Malaise de Steeman sont des figures somme toute traditionnelles d'enquêteurs. Créateur d'un commissaire Maigret qui n'est pas sans faire penser à l'Aimé Malaise (déjà fumeur de pipe placide) de son compatriote Steeman, le premier Simenon s'inscrit dans la même mouvance. Mais, bien qu'ils acceptent la discipline du roman à énigme à l'anglo-saxonne (que Thomas Narcejac appellera plus tard « roman-problème »²), ces écrivains francophones cherchent à se libérer des règles formalisées par Van Dine³. Le contexte dans lequel ils situent l'intrigue est différent : c'est le cadre, beaucoup plus vériste, de la vie quotidienne ; c'est un milieu avec sa complexité sociologique, où le crime est intégré. Ils ont en outre un bien plus grand souci de la psychologie et de l'écriture.

La littérature policière anglo-saxonne connaîtra elle-même, sous la plume des écrivains américains, une mutation, mais pas du tout du même ordre. Avec les romans de Dashiell Hammett notamment, apparaissent, dès les années trente, les premiers linéaments de ce qui sera le roman noir. Parmi les grands traits structurels de cette transformation (que je n'ai pas le loisir de décrire ici en détail), il faut relever la disparition du policier-enquêteur au profit d'un détective privé dont les traits de caractère et le comportement n'ont plus rien à voir avec ceux qui s'inscrivaient peu ou prou — quitte à n'être plus que de simples stéréotypes — dans la lignée de Sherlock Holmes. Au « roman à énigme » va succéder le « roman à suspense », qui connaîtra plusieurs avatars, dont le *thriller*. On se reportera notamment, pour une vue claire et complète de la question à l'article de Tzvetan Todorov : « Typologie du roman policier »⁴.

² Thomas NARCEJAC, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975.

³ Jacques DUBOIS l'a montré à propos de la série des *Maigret*, in *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.

⁴ In *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

Je citerai seulement ici, parmi les sous-types de ce roman à suspense, ce que Todorov appelle « l'histoire du suspect-détective », un type de roman dans lequel le crime est commis dès les premières pages (mais le trait n'est pas en soi inédit), où, surtout, les soupçons se portent sur un personnage que l'on sait ne pas être coupable, mais qui doit trouver le vrai coupable pour prouver son innocence. Le point de vue du lecteur en est complètement changé. On sait quelle fortune aura au cinéma, grâce surtout à Alfred Hitchcock, ce type de récit et cette pragmatique.

Or, *Les fiançailles de M. Hire*, qui, avec *Le locataire*, inaugure chez Georges Simenon une nouvelle veine, est centré, on ne l'a peut-être pas assez remarqué, sur un personnage de faux coupable. Non qu'il n'y ait pas de faux coupables dans les romans du cycle Maigret : que l'on songe à *La tête d'un homme*, écrit en 1931, et adapté déjà par Duvivier. Il n'est pas question, donc, de faire un clivage entre les deux pans de la production romanesque de Georges Simenon, mais de désigner un des termes de la mutation qui s'y opère. Non content de transformer — ou de songer à transformer — son commissaire Maigret (on considère qu'un premier cycle s'achève en 1933, le second ira de 1938 à 1941, le troisième de 1945 à 1972⁵), Georges Simenon se met, sans abandonner les romans où, quelque approfondissement et déplacement qu'il en fasse, le commissaire Maigret conserve le statut traditionnel de l'enquêteur, à écrire des romans qui n'accordent plus aucune prégnance au personnage du policier ou de l'enquêteur, qui relèguent même au second plan le crime et l'enquête. Relèvent-ils toujours, génériquement parlant, du genre policier, du roman criminel? La question déborde le cadre de la présente communication. Le souci sociologique et psychologique dont fait preuve Simenon l'inscrit davantage, en tous cas, dans la lignée de Balzac que dans celle de Conan Doyle.

Quant au cinéma, il connaît au début des années trente, avec la généralisation du parlant, une mutation extrêmement importante. Il emprunte plus que jamais (invasion, notamment, du théâtre de boulevard...) sa matière à la littérature. Mais, lorsqu'il le fait, il demeure, encore plus peut-être que dans les décennies précédentes, à la remorque des champs génériques, des grands schémas actantiels et des conventions dramatiques de la littérature. Il perd de son autonomie sur le plan de l'écriture.

⁵ On se reportera, pour une description circonstanciée de ces trois cycles, à la présentation de Claude GAUTEUR, « Du côté de chez Maigret », in *Simenon au cinéma ; Textes réunis et présentés par Claude Gauteur*, Paris, Hatier, 1991.

Le cinéma des années dix avait (d'où le *serial*) plus exploité la veine du roman populaire que celle du roman à énigme, et ce en Europe autant qu'en Amérique. Le *serial*, qui entretient autant de relations avec le roman-feuilleton qu'avec le roman populaire, était même au départ une création européenne. Au cours des années trente, par contre, c'est le roman à énigme qui connaît le plus de fortune au cinéma⁶. Il en sera encore de même dans les années quarante. Les romans de Simenon qui mettent en scène le commissaire Maigret ne sont pas en reste. On sait qu'il y a eu, dès 1932, pas moins de trois adaptations d'un auteur qui commençait tout juste à connaître la notoriété.

Le roman sans enquêteur et le roman du faux coupable n'ont pas, eux, la même fortune. Le Simenon qui a fait disparaître de ses récits le commissaire Maigret n'a pratiquement pas été adapté avant la deuxième guerre mondiale : *Le locataire* (1934) n'a été adapté qu'en 1939; *Les fiançailles de M. Hire* ne sera, après un premier projet avorté en 1938, adapté qu'en 1946. Si l'on adapte, durant les années de guerre, autant, sinon plus, de romans de Simenon sans commissaire Maigret que de romans avec Maigret, il y a donc un décalage.

Ce décalage, qui ne s'est produit ni pour le *serial* ni pour le *thriller*, le cinéma francophone n'en a pas nécessairement l'apanage. Il pose néanmoins une question de fond quant à la réception de la littérature policière ou criminelle par le cinéma. D'autant que Simenon, qui s'intéressait de près au cinéma, avait — on ne l'a, me semble-t-il, pas assez souligné —, dès le début des années trente, des positions claires sur la différence des deux médias, et surtout sur les conditions pragmatiques de leur réception, sur les conditions mêmes du fonctionnement de la fiction dans l'un et l'autre de ces deux arts. Écrivant en 1932⁷ que le public de cinéma ne veut pas penser, mais vivre, il prenait implicitement position pour un type de film criminel qui ne serait pas un décalque du roman à énigme : il déclarait explicitement que le procédé qui consiste, dans un roman policier, à garder l'énigme jusqu'à la dernière page, ne vaut rien au cinéma. Le succès du *thriller* et de l'histoire du suspect-détective lui ont ensuite donné raison. Mais comme on adaptait à ce moment bien plus de romans à énigme que d'histoires de suspect-détective, l'écrivain témoignait de ce qu'il y avait alors, dans ce champ générique, une avance de la théorie et de la praxis littéraires sur la théorie et la praxis cinématographiques.

⁶ C'est la télévision qui a depuis pris le relais, tandis qu'au cinéma s'imposait le *thriller*.

⁷ «Entretien avec Robert Brissac», in *Paris-Midi* du 19-4-1932, texte rapporté par Claude GAUTEUR, *op. cit.*, p. 9.

Cela suffit-il à expliquer que le projet d'adaptation des *Fiançailles de M. Hire* n'ait pas plus tôt abouti ? Il faut tenir compte du contexte politique et idéologique. La judéité de M. Hire pouvait être reçue ; bien des films du cinéma français des années trente en témoignent. Mais le lynchage dont il est victime risquait peut-être, lui, d'être trop explicite. La thématique du bouc émissaire était peut-être trop manifeste. La concentration sur un même personnage de la judéité, des motifs du faux coupable et du lynchage risquait peut-être de susciter un malaise dans le public. Le récit risquait de ne pas fonctionner, pas plus dans le sens de l'anti-racisme et de la justice que dans le sens de l'antisémitisme.

Julien Duvivier, auteur de *Panique*

ON COMPREND que, dans le contexte de la libération et de l'épuration, dans le retournement politique, mais dans le contexte en même temps ambigu, que connaît la France, la thématique et la dramaturgie du roman de Simenon soient, non seulement possibles, mais trouvent une efficacité. Ce n'est pas par hasard que, en même temps qu'ils donnent plus d'épaisseur, ou plus exactement de vérisme, à la peinture des lieux et de l'environnement humain, Spaak et Duvivier situent l'action dans le contexte de cette France à peine sortie de la guerre, de la collaboration et de l'épuration.

Mais, s'il conserve le lynchage de Hire, Duvivier édulcore, dans les dialogues, l'intrigue et le drame, le rôle de la judéité. On ne saurait donc voir le film comme un simple transfert historico-culturel, reflet ou projection des problèmes du moment. Le Hire de *Panique* apparaît comme innocent beaucoup plus vite aux spectateurs du film qu'aux lecteurs du roman. L'enquête que fait sur lui la police passe au second plan ; à supposer même qu'elle conserve une prégnance dramatique. Duvivier avait déjà, en 1932, pour l'adaptation de *La tête d'un homme*, minimisé le rôle actantiel du faux coupable, en modifiant l'intrigue sur un point important⁸. Le drame de ce personnage ne jouait plus finalement qu'un rôle d'embrayeur. Il était un actant, mais sûrement pas un sujet. Le vrai et le faux coupable étaient d'entrée discernés et, vu les différences de comportement, appréhendés de façon différente par le spectateur. La motivation du récit consistant à

⁸ Maigret laisse échapper le suspect, en la culpabilité duquel il ne croit pas.

confondre ce vrai coupable tout de suite identifié (et qui de plus s'était autoproclamé comme tel), il n'y avait là à vrai dire qu'un déplacement — destiné à lui donner une efficacité idéologique — de la pragmatique du traditionnel roman à énigme. Mais cela permettait au réalisateur de bâtir un plaidoyer pour la justice, au service de laquelle Maigret œuvrait contre une institution qui le désavouait.

L'adaptation des *Fiançailles de M. Hire* ne se contente pas de minimiser elle aussi la fonction dramatique du faux coupable ; elle effectue d'autres déplacements. La noirceur de Fred, le meurtrier, qui a un rôle bien plus important que dans le roman, est accrue. Mais, quoique Fred soit aussi responsable du lynchage de Hire, — plus responsable même car on le voit attiser sciemment l'hostilité de tous envers Hire — son rôle est ici, dramatiquement et idéologiquement, relayé, notamment, par celui du boucher, un personnage entièrement créé par le scénariste et le réalisateur. Alors que, encore une fois, la judéité de Hire, est minimisée, pour ne pas dire occultée. Si Hire est incontestablement un bouc émissaire, s'il l'est davantage, même, que dans le roman, le phénomène n'a pas pour seul référent l'antisémitisme et les tragiques événements des années de guerre. Il est donné à voir, pourrait-on dire, dans sa profondeur anthropologique et pas seulement dans sa récente extension historique. Si Spaak et Duvivier ont incontestablement donné au sujet un ancrage sociologique, ils ne l'ont pas, en dépit de certaines apparences, historicisé.

Étrangers ou allogènes au quartier, le Fred et l'Alice de *Panique* se distinguent, dans leurs caractères et leurs typologies mêmes, de leurs antécédents littéraires. Fred est un voyou et pas seulement un assassin d'occasion. Le personnage est, même s'il n'est pas aussi typé, dans la lignée du proxénète de *La chienne* (1931), avec qui Lulu est de connivence pour exploiter M. Legrand (joué déjà par Michel Simon). Le meurtre de *Panique*, qu'on peut considérer comme l'avant-texte du récit, est plus cynique. La conduite de Fred envers Hire est également plus cynique. Alice n'étant pas venue le rejoindre à la gare pour partir avec lui, le Hire du roman revenait, comme naturellement, à Villejuif. Le Fred du film se sert d'Alice pour le faire revenir à Villejuif, alors qu'il est simplement à son travail, au moment où la découverte du sac de la morte chez Hire (il a été placé là, comme dans le roman, par Alice, sous les injonctions de Fred), rendue publique, a ameuté tout le monde contre lui. C'est mettre en place un véritable piège, qui ne peut que lui être fatal.

Le passé d'Alice est opaque ; elle est allée en prison pour Fred et elle est surveillée par la police. Mais elle est autant dépendante de Fred qu'elle lui est liée. Toutefois, quoique sincèrement amoureuse de Fred, elle ne peut

assister sans souffrir au lynchage et à la mort de Hire, qui lui sont une véritable épreuve. C'est dire que le personnage a, sinon plus d'épaisseur, tout du moins plus de complexité que celui du roman. Le roman n'avait qu'un seul personnage-sujet : Hire. Le film en a peut-être, en la personne d'Alice, un autre.

Le Hire de Spaak et Duvivier n'est pas tout à fait, en dépit de la force dramatique de la séquence finale, comme son antécédent littéraire, une victime. La stature et le caractère différents que lui donne l'interprétation de Michel Simon ne peuvent, tout au moins, laisser au spectateur cette image univoque. L'intrigue a été retravaillée à cette fin. Le Hire de *Panique* est, eu égard à l'affaire criminelle, moins actif que celui du roman. Il ne fait pas, comme lui et comme le fera son homologue dans l'adaptation de Patrice Leconte, des démarches pour dénoncer Fred à la police. Parce qu'il n'est plus du tout, pragmatiquement et psychologiquement parlant, traité comme un faux coupable ? Parce que, surtout, il a, vis-à-vis de Fred, une position radicalement différente. Il ne le craint pas plus qu'il ne le dénonce ; il s'y confronte directement. Le film comprend une séquence, nullement prévue, et même invraisemblable, dans le roman, qui montre Fred se rendant au domicile professionnel de Hire dans l'intention de le réduire au silence. Or cette séquence, où Hire affronte froidement et maîtrise son interlocuteur, cristallise, outre la force physique et le sang-froid du personnage, le froid mépris qu'il a pour Fred. Le Hire de *Panique* est ici, aux antipodes du personnage qu'avait créé Simenon, personnage qui trouvait seulement dans la pratique du bowling une compensation à son inhibition (une idée reprise également par Patrice Leconte).

Si le Hire de *Panique* est, sociologiquement et psychologiquement, aussi différent que son antécédent littéraire, il n'a rien de son introversion. C'est d'une frustration affective qu'il s'agit, laquelle est le produit de son histoire. S'il est toujours à distance d'autrui, c'est par une attitude raisonnée et non par une incapacité pathologique.

Pourquoi ces deux derniers traits ? Pourquoi le personnage de Hire est-il, tout en restant aussi différent, affecté de traits qui tendent à en faire, aux yeux du spectateur, surtout en regard de la veulerie de l'environnement, un personnage positif ? Pourquoi Alice est-elle, à la fois plus ambiguë et plus motivée ? *Panique* est-il en ce sens une génération spontanée ou témoigne-t-il d'une autre réception du roman de Simenon ? Quel monde de référence entre en jeu ici ? Quelles relations entretient ce film avec le cinéma des années trente et du début des années quarante, avec sa thématique et les référents littéraires qui lui sont propres ?

L'inter-texte cinématographique et littéraire de *Panique* : les genres, les thèmes et les mythes

PANIQUE s'inscrit-il dans la lignée du célèbre « réalisme poétique », qu'a contribué à fonder Duvivier ? C'est, comme par exemple *Le jour se lève* (1939), un film sur la banlieue, sur laquelle Spaak et Duvivier focalisent l'intrigue et la représentation (l'action du roman se partageait, elle, entre la banlieue et Paris). La banlieue n'était dans le roman qu'un cadre. Hormis Alice, le roman ne donnait guère de prégnance qu'à la concierge, personnage qui restait cependant plus un emblème qu'un acteur ou un actant. Cette banlieue, Spaak et Duvivier lui donnent une épaisseur et une signification sociologiques qu'elle n'avait pas dans le roman. C'est effectivement une banlieue, et non un faubourg ou un Paris littéraire, comme l'est encore celui des *Portes de la nuit* (sorti en décembre 1946). Cette banlieue sociologiquement vraisemblable n'est pas la banlieue symbolique du réalisme poétique. Les auteurs du film ne décrivent d'ailleurs ni des marginaux ni des prolétaires. Là où le réalisme poétique privilégiait ces figures, ils donnent à voir tout un ensemble humain (du fonctionnaire au tenancier de l'hôtel en passant par la prostituée et le boucher), un ensemble auquel — on le remarquera — Fred et Alice sont, au même titre que Hire (quoique d'une autre manière), étrangers ou allogènes.

Au moment où est tourné et diffusé *Panique*, le réalisme poétique est de toute façon, en tant que mouvement ayant sa thématique et son esthétique propres, à bout de course. *Les Portes de la nuit* est décrié par la critique, qui préfère à ce film quelque peu hybride (tragédie amoureuse et description réaliste du climat social et idéologique de la fin de la guerre s'y articulent de façon quelque peu artificielle), le vérisme et la pugnacité idéologique des films néoréalistes. Le réalisme poétique n'est, en bref, au moment où est tourné *Les Portes de la nuit*, déjà plus qu'un souvenir. Il a muté, depuis les années de guerre : *Les Visiteurs du soir* (1942), *L'Éternel Retour* (1943), *Les Enfants du paradis* (1943–1945) ont emprunté la voie de la métaphore. Mais il reste à savoir de quelle métaphore il s'agit. On a un peu trop vite interprété ces films comme de simples reflets des idéologies et mentalités du moment, comme des détours⁹. Ils doivent être, ainsi que le réalisme poétique lui-même, mis en perspective dans la production française des

⁹ Voir, à propos de *L'Éternel Retour*, mon analyse, in « L'adaptation, ou la réception de la littérature par le cinéma », *L'image et le cinéma dans l'enseignement des Lettres*, Actes de l'université d'été, Poitiers, 25/28 août 1999.

années trente et quarante, situés par rapport à leur avant-texte et intertexte littéraires.

Panique sort le 15 janvier 1947. On voit bien, lorsqu'on examine la liste des films sortis sur les écrans français dans les mois précédents et celle des films qui sortiront dans les mois suivants, et à voir l'accueil qui leur a été fait par les différentes catégories du public, quels bouleversements étaient en train de s'opérer. On voit sortir à ce moment des films qui — la critique et les ciné-clubs ne cesseront d'y revenir — font entrer le cinéma dans une nouvelle phase de son histoire (*Citizen Kane*, *Rome, ville ouverte*, *Les Dames du bois de Boulogne* ...). Mais ils n'ont pas d'impact sur le grand public, qui consomme encore énormément de comédies à l'eau de rose ou de mélodrames. Ce genre a, durant l'occupation, repris le pas sur la comédie de boulevard¹⁰. Le néoréalisme, qui connaît, de ce côté des Alpes, un succès critique plus grand qu'en Italie, n'a pas non plus la faveur du grand public.

La guerre ayant empêché la diffusion en Europe du genre américain dit de « *private-eye* », et du *thriller*, dans lesquels s'était fondu le défunt « *detective-film* », c'est à ce moment que l'on voit déferler sur les écrans français des films criminels où l'enquête est plus psychologique que dans les films des années trente, où des détectives privés ont remplacé des policiers (ou sont en concurrence avec eux). Un film comme *Quai des Orfèvres* (1947), adapté d'un roman de Pierre Véry qui remonte à 1934, est, quelque succès qu'il puisse avoir, doublement désuet. La grande nouveauté, c'est le film noir. C'est en France, on le sait, que l'appellation a été créée. Cela témoigne d'une forte réception dans le monde de la critique et des intellectuels. Créateur de nouveaux personnages mythiques, contemporain de la progressive levée aux USA des tabous et censures du code Hays, le film noir fait s'épanouir un nouvel érotisme ; on y voit apparaître un nouveau type de femme, plus proche de la vamp que de la femme fatale.

Mais la réception n'a pas forcément été la même dans le grand public. L'année 1946, qui est l'année de *Gilda* (il sortira en France en septembre 1947), lequel deviendra un film culte et emblématique, est aussi celle du *Diable au corps*. Or cette adaptation, pourtant tardive (le roman était paru en 1923), de l'œuvre de Radiguet a fait scandale, comme avait fait scandale quelques années plus tôt en Italie l'adaptation, par Visconti, du *Facteur sonne toujours deux fois*. L'écart entre les représentations du cinéma américain et celles du cinéma européen est ici patent, et la coupure qu'a engendrée la guerre entre les deux rives de l'Atlantique, n'explique pas

¹⁰ Voir à ce sujet Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *op. cit.*

tout. Il faudra attendre encore au moins dix ans pour que, avec l'apparition d'un *sex-symbol* comme Brigitte Bardot, le cinéma français accepte de voir représentées aussi bien la liberté de la femme que le corps féminin. Mais, même s'il ne faut pas minimiser le poids encore fort lourd de la morale, l'hostilité à laquelle a été en butte *Le Diable au corps* tient peut-être surtout au naturalisme du film, à ce que le symbolisme y fait défaut. À moins de plaquer sur les films des schémas idéologiques et moraux, à moins de confondre des objets esthétiques avec des discours, on ne peut pas comprendre ce refus si on ne tient pas compte du système symbolique propre qu'a construit le cinéma français depuis le début des années trente, aussi bien dans le réalisme poétique que dans *Les Visiteurs du soir*, *L'Éternel Retour* et *Les Enfants du paradis*.

Le cinéma français n'a — je vais y venir dans la suite de cet exposé — pour ainsi dire jamais eu la force érotique du cinéma américain (ce n'est pas par hasard que les surréalistes ont exalté certains films d'exception). Mais, malgré leur prégnance dans la tradition littéraire de l'Hexagone, le cinéma français n'a, au total, guère fait plus de place à la représentation des mythes de l'amour. On n'y trouve par exemple, avant 1940, bien que l'on ait adapté beaucoup de textes littéraires, guère qu'une version de *Carmen* (celle de Jacques Feyder en 1926). Le cinéma américain en a compté, lui, dès les années dix, plusieurs. Emblématique, le réalisme poétique cristallise cette incertitude du cinéma français. Mélange de populisme, de naturalisme et de tragédie, carrefour entre une veine populaire et un imaginaire littéraire, le réalisme poétique a cristallisé certains traits sémiotiques, qui tiennent à la représentation de la ville, de l'homme et de la femme, de l'amour. C'est le mode de représentation de l'amour dans le cinéma français qui est ici en question. J'ai esquissé ailleurs l'analyse de la spécificité que peut avoir en ce domaine le cinéma hexagonal¹¹.

Ce n'est pas non plus par hasard que l'on voit se succéder, durant les années de guerre, au moment où se dissout le réalisme poétique, plusieurs films qui se réfèrent implicitement ou explicitement, eux, à des degrés divers, à ces mythes. Aux films précédemment cités, on pourrait ajouter *Les Enfants du paradis* (1945), *La Belle et la Bête*, sorti en mars 1946. Tous ces films ont connu le succès. Les interpréter comme de simples déplacements, comme une sorte de métaphorisation du discours du réalisme poétique, c'est rester prisonnier de l'historicisme, c'est en faire une lecture qui en reste

¹¹ «Y a-t-il un amour à la française?», in *Atouts et faiblesses du cinéma français*, Cinémaction n° 66, 1^{er} trimestre 1993.

à la théorie marxiste du reflet dont H. R. Jauss a montré dans son *Esthétique de la réception* les manques et les limites. Les auteurs de *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français* prétendent s'en démarquer. Ils présentent la production cinématographique comme étant plutôt une projection ou une anticipation des mentalités. Mais leur lecture, encore idéologique, minimise, pour ne pas dire caricature, les référents littéraires. Ils ne tiennent pas compte des horizons d'attente. Or la réception et la sémiotique de *L'Éternel Retour* montrent que le cinéma français des années de guerre n'entretient pas des rapports plus simples avec les mélodrames, le réalisme poétique, qu'avec le fonds littéraire.

L'intertexte cinématographique et littéraire de *Panique* : l'image de la femme

ALORS qu'on voit se multiplier et s'affiner dans le cinéma hollywoodien¹² les représentations érotiques, alors que s'y constituent, tant du côté des hommes que des femmes, de grandes figures érotiques (des séducteurs aussi bien que des séductrices), le cinéma français manque par contre — les analystes s'accordent à le souligner — de grandes figures érotiques. Bien qu'acteurs et actrices se partagent à peu près équitablement, dans le cinéma français des années trente, les premiers rôles, il y a bien moins, notent les auteurs de *Générique des années 30*¹³, de figures féminines prégnantes que de figures masculines. Il n'y a, selon eux (on verra cependant, tout à l'heure, qu'ils simplifient un peu le problème) que deux figures complémentaires : celle de l'oie blanche, (incarnée par Josselyne Gaël), un peu rusée mais surtout innocente et protégée, et celle de la femme mariée, (incarnée par Gaby Morlay), jolie, honnête mais volage, spécialiste de l'adultère, mais à qui il faut le soutien d'un homme mûr, responsable.

Pour les auteurs de *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, cette (inégaie) répartition des rôles va de pair avec la prégnance de la figure (ou tout du moins de divers avatars) du père, et la prégnance (ou tout du moins la récurrence) d'une image de « couple incestueux » (présente dans près d'un tiers des films de la décennie, soit environ 300). Ce serait

¹² Voir à ce sujet mon article : « Représentation et motivation érotiques dans le cinéma américain », in *Érotisme et Cinéma*, Paris, Atlas/Lherminier, 1986.

¹³ Michèle LAGNY, Marie-Claire ROPARS, Pierre SORLIN, *Générique des années 30*, Presses Universitaires de Vincennes, 1986.

une « clé fondamentale » de la différence entre le cinéma français et le cinéma hollywoodien. Outre qu'elle dépasse mon propos, cette perspective d'ensemble est peut-être, du point de vue psychanalytique, un peu grossière. Je me contenterai de dire que, à considérer les deux figures principales que circonscrivent les auteurs de *Générique des années 30*, la femme est, dans le cinéma français des années de crise, un compromis : projection du désir d'un certain côté mais reflet d'un autre côté de la difficile condition féminine dans une époque où la femme est encore loin d'avoir conquis son indépendance. On a une figure ambiguë, qui peut avoir deux conduites différentes, voire contraires : la tromperie et la passion, un personnage en qui cohabitent le désir de protection et le désir d'amour. Hésitant entre l'amour et la sécurité, entre le don et le profit, elle exploite mais elle est dépendante ; elle est autant aliénée que cynique.

De cette ambiguïté, la femme fatale du cinéma américain n'est pas dépourvue. Bien au contraire. Des héroïnes de Sternberg incarnées par Marlène Dietrich à Gilda, le dépit et la demande amoureuse y percent même davantage ; ils font bien davantage contraste avec un cynisme qui n'est qu'un masque. Mais la représentation qu'en fait le cinéma français est indéniablement plus sociologique, plus sociologiquement contextualisée. Projection du désir, mais reflet d'une condition socio-historique, la femme du cinéma français contient davantage (voire refoule) cette projection du désir, et surtout de la liberté du désir, qu'a cristallisée Carmen. C'est la grande différence sans doute avec la femme fatale du cinéma américain.

Cette figure sémiotique centrale, il semble toutefois qu'elle se soit, entre 1936 et 1945, quelque peu compliquée, voire déplacée. Les auteurs de *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français* en conviennent eux-mêmes : ils désignent trois autres figures féminines : la « garce », la « femme tragique au passé mystérieux », « la jeune fille faussement innocente »¹⁴. Mais ils les englobent dans un même ensemble de « figures féminines plus ou moins négatives ». Je préfère pour ma part parler de deux constellations excentriques. L'une se construisant sur des actrices comme Mireille Balin, Viviane Romance, Arletty (auxquelles il faudrait peut-être ajouter Simone Simon). L'autre sur des actrices comme Michèle Morgan et Madeleine Sologne. La première constellation est plus proche de la femme fatale. Sans jamais cependant — il s'en faut de beaucoup — coïncider avec elle. Parce que le cinéma français n'a pas le même degré de sophistication que le cinéma hollywoodien, parce que ses représentations ne sont pas aussi codifiées ?

¹⁴ *Op. cit.*, p. 49.

Bien qu'ayant leur origine dans la littérature française de la fin du XIX^e siècle, et bien que nées en Europe, les vamps du 7^e art n'ont pas eu — il importe de le remarquer — de fortune dans le cinéma français. Elles n'en ont plus eu, tout du moins, après les années dix, lorsque disparaissait le *serial* (il s'est passé la même chose dans le cinéma italien, où disparaissaient les *dive*). Plutôt donc parce que le cinéma français a subi alors d'autres influences littéraires, dont le naturalisme, la littérature populiste (de Pierre Mac Orlan à Eugène Dabit).

D'où Arletty, qui incarne la gouaille autant que la sensualité, qui est un type populaire, un personnage de femme libre mais en aucun cas fatale. Avant que resurgisse — ou surgisse — avec Michèle Morgan et Madeleine Sologne, l'archétype du romantisme, le cinéma français voit surtout se développer des types populaires, qui n'ont ni la sophistication des vamps, ni le mystère des femmes fatales. Il en va différemment, certes, de Viviane Romance et Mireille Balin que d'Arletty. Mireille Balin n'est pas par hasard la partenaire de Jean Gabin dans *Pépé-le-Moko* (1937) et *Gueule d'amour* (1937). Mais Mireille Balin, dont la carrière est, au moment du tournage de *Panique*, terminée, aura été (que l'on songe au *Roman d'un spahi*, 1936) à plusieurs reprises plus proche du personnage — plus naturaliste — de la femme entretenue, de la petite poule vénale. Quant à Viviane Romance, qui n'a pas par hasard, en 1942, incarné Carmen, qui était dans *La Belle Équipe* (1936) l'élément féminin perturbateur de l'idéale ordonnance établie par les hommes, le stéréotype qu'elle exploite (que l'on songe à *La Bandera*, 1935) est plus proche de celui de la prostituée au grand cœur que de celui de la femme fatale.

Les auteurs de *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français* notent eux-mêmes la présence dans le cinéma de l'Occupation, tandis que disparaît la garce, de la « prostituée au cœur d'or ». Mais ils ont peut-être tort de présenter cette dernière comme « rarissime ». Ils ne tiennent pas assez compte, surtout, de l'archéologie littéraire de cette figure, qui s'était cristallisée notamment dans le personnage de *La Dame aux camélias*¹⁵, et donc de l'horizon d'attente auquel elle correspond. Le personnage de la prostituée au grand cœur vient d'être, au moment où est tourné *Panique*, exploité dans *Boule de suif* (1945) de Christian-Jaque, qui n'a pas hésité pour cela, effectuant une sorte de reduplication, à superposer deux nouvelles de Maupassant.

¹⁵ Ce n'est pas parce qu'il n'y a pas eu d'adaptation de l'œuvre que le personnage — ou tout du moins le stéréotype qu'il a engendré — n'a pas eu de fortune cinématographique.

Selon Noël Burch et Geneviève Sellier, il y aurait eu, au moment de la Libération, en dépit du virage à 180 degrés accompli par une Viviane Romance — en incarnant les héroïnes de *Vénus aveugle* (1940–1943), *Une femme dans la nuit* (1941–1943), *Feu sacré* (1941–1942), *Cartacalba, reine des gitans* (1941–1942) —, un regain de l'image de la femme maléfique. L'Alice de *Panique* serait une « nouvelle garce », se distinguant de l'ancienne en ceci qu'elle a « perdu toute autonomie ». L'Alice de *Panique* est, certes, dans le principe, plus proche de la prostituée vulgaire et trompeuse de *La Chienne* que, même, de la Gina de *La Belle Équipe*. Mais Spaak et Duvivier l'en démarquent sciemment. Tout est fait pour effacer ou atténuer ce qui pourrait situer Alice dans cette lignée. Spaak et Duvivier mettent Alice en abyme avec une prostituée — ou ex-prostituée — qui fréquente le bar de l'hôtel où loge M. Hire, parfaitement intégrée, elle, au quartier, qui sert donc de repoussoir. L'image de la garce s'atténue ici. Qui plus est, l'épreuve par laquelle passe Alice la rachète aux yeux du spectateur, qui devient à son égard, à tout le moins, compatissant. Les fonctions diégétique et sémiotique du personnage n'ont rien à voir pour autant avec celles de la prostituée au grand cœur. C'est à une figure complexe que nous avons affaire. La prostituée au grand cœur se rachète ou expie : la régénération morale ou la mort, qui n'est pas moins rédemptrice, le retour à la loi. Plus instrumentalisée que cynique, incarnant plus la crédulité (Fred lui avait caché le meurtre — autre différence importante avec le roman) que la duplicité, Alice aura eu en ce sens deux planches de salut : la police et M. Hire. Elle les a manquées toutes deux. Elle a, bien qu'elle reste vivante, au même titre que M. Hire, tout perdu. Lorsqu'on la voit entraînée par Fred, à son corps défendant, sur un manège où elle vit peut-être ses derniers instants de liberté, le contrepoint qu'a développé dans tout le film l'image de la fête acquiert tout son sens.

L'intertexte cinématographique et littéraire de *Panique* : l'image de l'homme

L'IMAGE centrale qu'a construite le cinéma français des années trente d'une femme entre deux postulations est relative à une double image de l'homme : il a lui-même deux conduites, et en même temps deux statuts, contradictoires. Dans les termes de *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, il s'agit du père et du fils, de diverses figures plus ou moins incestueuses du père d'une part et, d'autre part de ce « fils de personne » qu'incarne l'emblématique Gabin, « degré zéro de la masculinité

acceptable au sein d'un groupe où abondent des masculinités excessives »¹⁶, masculinité qui se construit face aux figures féminines plus ou moins négatives ci-dessus citées. Comme le notent aussi les auteurs de *Générique des années 30*, cette bipartition recoupe des rôles sociaux. On a, au total, d'un côté, le charme mais le dénuement (voire la marginalité), de l'autre, la fortune mais l'impuissance ou la banalité. Il y a moins là une dichotomie que deux paradoxaux binômes. D'où une faiblesse de l'image masculine, soulignée par les auteurs de *Générique des années 30*. L'homme serait, au total, dans le cinéma français de l'époque, un sujet peu ou mal constitué.

C'est la représentation du séducteur, le degré de prégnance de cette figure qui est ici en question. Le cinéma français n'a pas — on peut s'en étonner — représenté Don Juan. Il y a eu, à la fin des années vingt¹⁷ un film consacré à Casanova. Mais, à supposer que l'interprète de ce film (Ivan Mosjoukine) ait transcaractérisé les différents rôles qu'il a tenus dans sa carrière, ce n'est pas la figure du séducteur ou du désir qui émerge ici. Elle n'émerge pas non plus dans le cinéma français des années trente. On peut se demander, donc, si l'homme est dans le cinéma français un objet de désir, si le désir en est, sémiotiquement, le sujet. L'amour oui. Mais toute la question est de savoir si, dans les représentations, l'amour se confond avec le désir ou s'en distingue, de savoir ce que la ou les représentations de l'amour di(sen)t ou ne di(sen)t pas du désir.

Harry Baur et Charles Vanel sont bien davantage des protecteurs que des séducteurs. Hommes mûrs, et occupant des places sociales supérieures, ils ont la force physique, mais ils ne peuvent être en aucun cas des amants. Ils sont bien, quitte à être trompés par la femme, quitte à être des époux malheureux, des incarnations du père. Mais ils sont moins des sujets que des actants. Jean Gabin est davantage, lui, un sujet. Séducteur, désiré (il n'est pas sûr qu'il faille suivre Pierre Cadars lorsqu'il va jusqu'à dire¹⁸ qu'il n'y a pas d'érotisme masculin dans le cinéma français), ayant la force sans avoir le pouvoir social (on se demande s'il n'est pas une figure inversée d'Harry Baur), Jean Gabin est une projection possible du désir. Ce n'est pas par hasard que l'on a regretté de ne pas le voir interpréter, à la place d'Yves Montand, le premier rôle masculin des *Portes de la nuit*. Mais la quête qu'il entreprend, les histoires qu'il vit, ne vont jamais à leur terme. Victime ou meurtrier, ou les deux à la fois, il voit son objet lui échapper, quand il ne le

¹⁶ *Op. cit.*, p. 48.

¹⁷ *Casanova*, Alexandre Volkoff, 1927.

¹⁸ *Les Séducteurs du cinéma français*, Paris, Henri Veyrier.

détruit pas lui-même. Qu'est-il donc au juste : le sujet d'une quête qui perd son objet ou l'objet d'une quête où il se dissout comme sujet? C'est cette ambiguïté fondamentale que cristallise peut-être le réalisme poétique.

Mais le réalisme poétique dissout peut-être ainsi dans le tragique la problématique transversale ou sous-jacente à ces diverses figures masculines. Pour être diverses, elles connotent toujours en effet un défaut, un manque ou une impossibilité de réalisation. Aux trois figures centrales que retiennent les auteurs de *Générique des années 30*, il en faudrait ajouter d'autres, dont Raimu, et surtout, pour le sujet qui nous intéresse ici, Michel Simon. Pourquoi n'a-t-il pas été retenu? Parce qu'il a tenu moins de rôles? Parce que, plutôt, les auteurs sont eux-mêmes dans un — idéologique — champ de réception qui veut que l'on ne retienne qu'un Michel Simon, celui qui, de *Tire au flanc* (1928) à *L'Atalante* (1934), incarne la gouaille des hommes du peuple, celui qui joue le rôle d'un provocateur, une anarchisante figure du désordre¹⁹. Or, il est un autre Michel Simon qui, de *La Chienne* à *Quai des brumes* et, justement, à *Panique*, en passant par *Le Dernier Tournant* (1939, la première adaptation que l'on ait faite au cinéma du *Facteur sonne toujours deux fois*), a incarné des personnages de petits bourgeois, plusieurs fois déçus et trompés. Cette deuxième figure appartient à la même constellation que Charles Vanel et Harry Baur (que l'on songe par exemple à *Cette vieille canaille* [1933]²⁰). À ceci près que le destin du personnage incarné par Michel Simon n'est pas le même : il y a en lui une possibilité de retournement ; il y a même, chez ce personnage qui n'accepte pas le sort, une secrète violence. C'est, en résumé, une figure beaucoup plus ambiguë que celles de Charles Vanel et de Harry Baur (le rôle du mari qu'il tient dans *Le Dernier Tournant* est à cet égard emblématique). C'est même, dans le cas de *Quai des brumes*, une figure trouble. Mais, cynique en même temps que victime, le Michel Simon de *La Chienne* et du *Dernier Tournant* est-il pour autant complètement étranger à celui de *Boudu sauvé des eaux*? Michel Simon n'est-il pas à lui seul une figure double? Ce n'est pas, en tous cas, une figure sémiotique simple.

Qu'il s'agisse de *La Chienne* ou du *Dernier Tournant*, qui annoncent en cela *Panique*, auxquels, plus exactement, *Panique* n'est pour cela pas

¹⁹ Quant aux auteurs de *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, ils demeurent enfermés dans une idéologique dichotomie misogyne/féminisme qui les aveugle.

²⁰ Réalisé par Anatole Litvak, d'après une pièce de Fernand Nozière, ce film narre l'histoire d'un riche et célèbre chirurgien qui, s'étant épris de la jeune tenancière d'une baraque de tir, s'entremet pour la faire sortir de prison et achète le silence de sa mère en lui offrant une maison. Il est prêt, par amour pour elle, à accepter qu'elle le trompe.

étranger, nous avons affaire, comme dans *Cette vieille canaille*, à un homme mûr, ni beau ni séducteur. Il peut avoir quelque chose du père, il peut être amant (même si c'est un amant grotesque et dupé), mais il n'a jamais rien du séducteur. Il est, même s'il peut à l'occasion faire preuve de ruse et de duplicité, plein de générosité et de courtoisie. Ce personnage ne coïncide avec aucune des représentations traditionnelles : ce n'est évidemment pas un disciple de Don Juan ; c'est encore moins l'amant malheureux du romantisme, qui, ayant emprunté la voie de la passion, ne peut que connaître un destin fatal. Sa maturité et son physique l'écartent résolument de l'une et l'autre de ces images. Le personnage est assurément, vu l'environnement où le placent ces récits, décalé. Mais est-ce un simple écart sociologique ? Peut-on se contenter de la lecture historiciste que font Noël Burch et Geneviève Sellier, qui amputent leurs analyses des horizons d'attente littéraires ?

N'a-t-on pas affaire, avec cette figure dont Michel Simon n'est qu'une des occurrences, à un personnage anachronique, incarnant — en creux parce qu'il ne fait pas de référence explicite à un archétype littéraire — la nostalgie d'un système de valeurs antérieur ? Antérieur au romantisme lui-même, antérieur en tous cas à une époque qui, correspondant à l'assomption du capital et de la bourgeoisie, a tout fait pour réguler les rapports entre les sexes, pour soumettre les élans affectifs et amoureux aux nécessités sociales et institutionnelles. Le célèbre roman (*Madame Bovary*) de Flaubert, où il n'y a, face à la demande amoureuse d'Emma, d'autre homme que brave mais stupide (Charles), séducteur mais léger et cynique (Rodolphe), immature (Léon), n'a pas mis par hasard en exergue, dans une antiphrase significative, la disparition de la figure masculine. Il faudrait, pour traiter entièrement cette question, remonter jusqu'à cette époque dite de l'amour courtois qui, au XII^e siècle, alors que le système féodal commençait à perdre de sa rigidité, alors que la chevalerie perdait de ses nécessités guerrières, a vu, en même temps, réhabilitée l'image de la femme et promue une attitude masculine moins mâle. De la préciosité au surréalisme en passant par le romantisme, on a tenté à plusieurs reprises d'élever l'homme au-dessus de la posture du mâle, ou de contenir l'érosion de la figure masculine. Il y a eu plusieurs tentatives pour rétablir une image chevaleresque (dirai-je ici pour faire court) de l'homme.

C'est cette nostalgie du chevaleresque que pourrait incarner à sa façon, de façon plus diffuse, la figure qu'un Harry Baur, un Michel Simon inscrivent en filigrane dans le système de représentation du cinéma des années trente. Est-ce le cinéma qui lui a donné naissance ? Quelle est au juste son archéologie littéraire ? Des questions qui débordent encore le cadre de la présente communication. Une telle figure n'est en tous cas pas

compréhensible hors de l'évolution de la figure de la femme, pas moins aléatoire que celle de l'homme. Reflet d'une nostalgie ou projection d'un chevaleresque refoulé, cette figure est le pendant de celle, jamais franche, jamais, hormis Carmen, tranchée, de la femme libre. Elle en est le pendant et le réactif. Le pendant : figure inversée du héros romantique, ce personnage n'en a pas la conduite idéaliste et suicidaire ; c'est, bien plus qu'un mal-aimé, un homme empêché d'amour. Non parce qu'il est incapable d'aimer, parce qu'il ne peut en rien être aimable, parce qu'il n'y a rien en lui d'aimable. Ce personnage est, par rapport aux deux figures principales analysées dans *Généralité des années 30*, comme un tiers. Il creuse et cristallise l'antinomie dont elles sont les emblèmes. Que disent-elles en effet, sinon que le charme ne coïncide pas avec la sécurité, que la courtoisie ne coïncide pas avec le charme. Le réactif parce que cette impossibilité d'être aimé et l'inhibition qu'elle implique peuvent se retourner en violence. C'est une réaction à l'érotisation, pourtant relative, de l'image de la femme.

La frontière entre les différents types masculins n'est donc pas — si frontière il y a — si franche qu'il le paraît : on ne peut s'empêcher de songer à tous ces films où, comme dans *Gueule d'amour*, le héros masculin est, en dépit de son pouvoir de séduction, trompé par une femme, et se venge. Les raisons pour lesquelles le héros de *La Chienne* devient meurtrier ne sont, certes, pas du tout les mêmes que celles du héros de *Gueule d'amour*. Mais ne sont-ce pas deux faces d'une même réaction ? Ces figures ne sont-elles pas toutes deux la rançon du refoulement des grands mythes de l'amour qui s'est effectué, depuis le naturalisme, dans la littérature, et à sa suite dans le cinéma ?

Plus protecteur qu'inquiétant, à la différence des personnages qu'incarnerait Michel Simon dans *La Chienne* et dans *Quai des brumes*, le Hire de *Panique* est, à l'inverse de celui du roman de Simenon, un personnage fort. Fort plus que puissant, il se situe quelque part entre les personnages créés par Harry Baur et Charles Vanel. Il a, surtout, plus de potentiel de séduction. Hire, misanthrope qui, en dépit de ses déceptions, ne mise plus sur l'amour, être asocial qui cherche à arracher Alice à la marginalité dans laquelle la maintient Fred (et aux dangers qu'il lui fait courir), a plus de rapports avec les personnages de protecteurs du cinéma des années trente qu'avec les personnages de marginaux romantiques du réalisme poétique. Protecteur et amoureux, il conjugue tout du moins en lui les deux termes, les deux pôles d'une représentation de l'homme, d'une problématique. Il est à lui seul, au sein du doublet dichotomique qu'il constitue avec Fred, un double.

Il est, diégétiquement, avec son île et sa maison, porteur d'une promesse ou d'une possibilité de bonheur. Le couple Hire/Alice est, bien plus que dans le roman, un couple possible. Possible mais en même temps, du fait du cynisme de Fred et de la dépendance d'Alice, irréalisable. Quelque plus grande motivation que crée ce couple virtuel, il n'y a pas de tiers possible entre la figure du protecteur et celle du séducteur, entre celle du père et celle de l'amant. Le spectateur sachant Alice abusée et instrumentalisée par Fred, la place de l'amour reste, elle, sémiotiquement vide. Il n'est pas, dans ce trio dont les figures se repoussent en même temps qu'elles s'attirent, de sujet amoureux qui puisse se constituer. La vision est plus pessimiste encore que dans *Les Enfants du paradis*.

Mais tout cela confirme que le Hire de *Panique* n'est pas un bouc émissaire. Il ne l'est, tout du moins, qu'à un premier degré, si l'on ne considère que la dimension policière du récit. Principal actant, à ce niveau, d'un discours idéologique, Hire incarne, à un second niveau, un possible amour, une possibilité de bonheur qu'expulse sa mort. Il porte en ce sens le sujet même d'un film dont il est le héros, mais pas un héros sotériologique : il n'y a ici ni mort sotériologique ni projection dans l'idéal. Le principe de plaisir est simplement la proie du principe de réalité, de la froide logique qui guide les actes de Fred, et à laquelle répond, avec les gens du quartier, Alice.

Michel SERCEAU
Universités de Paris III, IV et X

Michel LIEMANS

Utilisations pédagogiques de l'adaptation cinématographique : l'exemple de « Monsieur Hire »

IL EST DEMANDÉ AUX professeurs de français de former leurs élèves en matière de cinéma, et plus précisément de les initier à la spécificité du langage cinématographique. Cette demande embarrasse de nombreux enseignants, qui n'ont reçu aucune formation en ce domaine ou qui répugnent à trop se disperser en dehors des chemins traditionnels du cours, à s'écarter de la lecture des textes littéraires, notamment.

Il est donc urgent de former les enseignants de français au langage cinématographique et d'illustrer concrètement ce qu'on attend exactement d'eux. Je pense que l'analyse comparée d'une œuvre romanesque et de son adaptation au cinéma est de nature à faire émerger quelques-unes des spécificités des langages littéraire et cinématographique. Je dirais même que ce rapprochement, loin d'éloigner professeurs et élèves de l'objet principal de leur étude, le texte littéraire, peut grandement servir celle-ci.

C'est en partant de cette conviction que je propose ici des activités de classe concernant *Les fiançailles de M. Hire* et ses deux adaptations au cinéma, *Panique* et *Monsieur Hire*¹. Je ne me livrerai pas à une comparaison exhaustive entre ces trois œuvres, mais je me limiterai à une question essentielle selon moi : la construction du personnage de Monsieur Hire, ou, pour être plus précis, la co-construction de ce personnage par l'auteur et le lecteur, par l'adaptateur et le spectateur. Au-delà du cas de M. Hire, il s'agit surtout de réfléchir aux moyens dont disposent roman et cinéma pour faire connaître un personnage au lecteur et au spectateur.

¹ Georges SIMENON, *Les fiançailles de M. Hire*, Librairie A. Fayard, 1960, rééd. Presses de la Cité.

Julien DUVIVIER, *Panique*, scénario de Charles Spaak et Julien Duvivier, 1947. Avec, notamment : Michel Simon (M. Hire) et Viviane Romance (Alice).

Patrice LECONTE, *Monsieur Hire*, scénario, adaptation et dialogue de Patrice Leconte et Patrick Dewolf, 1989. Avec, notamment : Michel Blanc (M. Hire) et Sandrine Bonnaire (Alice).

1.- Comment roman et cinéma donnent à connaître un personnage

Dans un roman à la troisième personne², l'auteur-narrateur donne à connaître un personnage par un ou plusieurs des moyens suivants :

1. en brossant son portrait ;
2. en racontant ses actions ;
3. en évoquant ses paroles (par différents modes du discours rapporté) ;
4. en évoquant ses pensées (par différents modes).

Sur ces différents plans, l'auteur-narrateur peut livrer ses réflexions personnelles ou rester le plus neutre possible.

On pense généralement que le cinéma est plus comportementaliste que le roman, autrement dit que c'est par ses seuls comportements, ses actes et ses paroles, que le personnage de cinéma se fait connaître au spectateur. Ce comportementalisme tiendrait à la nature même du cinéma, qui serait incapable de donner accès à la vie intérieure des personnages. Cette conception du septième art est bien sûr caricaturale. Certes, le cinéma recourt-il massivement à la focalisation externe : la caméra suit le personnage, le micro enregistre les paroles et aucune autre information n'est donnée au spectateur que celles qu'il voit, entend et infère de ce qu'il voit et entend³. Mais le cinéma utilise aussi la focalisation interne : le narrateur livre ses propres réflexions ou les pensées de son personnage par divers moyens, dont la voix off, la caméra subjective⁴, la surimpression, le gros plan sur le visage, l'image mentale ou onirique, sans oublier la musique.

L'exemple des trois versions de « Monsieur Hire » illustrera certains des moyens dont disposent les deux arts pour faire connaître un personnage bien étrange. Monsieur Hire est un solitaire : il semble n'avoir aucune attache sentimentale ou amicale et donne l'impression de ne s'intéresser à personne. Les habitants de son quartier se méfient de lui ; à cause de sa différence, il suscite la moquerie ou la peur. Sa vie est réglée dans les moindres détails. Ses allées et venues, ses habitudes domestiques et alimentaires, tout trahit un homme méticuleux, sans originalité ni ambition. Le surgissement d'Alice dans son quartier bouleverse sa vie sentimentale. Il l'observe d'abord inlassablement dans sa vie la plus intime. Son voyeurisme

² Je me limiterai à ce cas de figure, puisque *Les fiançailles de M. Hire* est un roman écrit à la troisième personne.

³ F. VANOYE, *Récit écrit, récit filmique*, Nathan, 1989.

⁴ Qui consiste à voir le monde par les yeux du personnage.

apparaît comme la marque la plus évidente de son immaturité affective et sexuelle. Quand Alice s'approche de lui, il se montre incapable d'entrer en contact physique avec elle.

2.- Première apparition du héros

Dans les premières pages, l'auteur focalise l'attention du lecteur sur le personnage de la concierge, qu'intrigue et inquiète la personnalité de son locataire. Elle le soupçonne d'avoir commis un meurtre horrible ; ses soupçons se fondent sur des indices hautement discutables, comme une serviette tachée de sang qu'elle a entr'aperçue, mais surtout sur le comportement, qu'elle juge asocial, de M. Hire. C'est prévenu de cette façon que le lecteur aborde le héros, dont voici la première apparition.

À droite du carrefour, près du terminus des tramways, s'alignaient des petites charrettes, et M. Hire, la serviette sous le bras, se fauflait en se dandinant entre les ménagères, voyait défilier un étal de boucher, puis des légumes, puis de la viande encore, puis une charrette rien que de choux-fleurs. Le receveur du tramway siffla et M. Hire courut comme ceux qui ne sont pas habitués à courir, et comme les femmes, en jetant les jambes de côté. Tout en courant, il faisait :

« Pssst !...Pssst !

[...]

M. Hire était assis à la place qu'il occupait tous les jours, celle du fond de la voiture, et, sa serviette à plat sur les genoux, il lisait le journal. Comme tous les jours aussi, il avait préparé son billet qu'il tenait à la main et qu'il tendit au receveur sans même lever les yeux.

Il n'était pas gros. Il était gras. Son volume ne dépassait pas celui d'un homme très ordinaire, mais on ne sentait ni os ni chair, rien qu'une matière douce et molle, si douce et si molle que ses mouvements en étaient équivoques.

Dans la rondeur de son visage, se dessinaient des lèvres bien rouges, de petites moustaches frisées au fer, comme dessinées à l'encre de Chine et, sur les pommettes, des roseurs régulières de poupée. (p. 11-13)

Le narrateur ne décrit du personnage que ce que pourrait voir et entendre un passager du tramway. De ce comportement, le lecteur peut inférer au moins trois caractéristiques :

1. sa féminité : M. Hire « se dandine », court « comme les femmes », a des « roseurs régulières de poupées » et « des lèvres bien rouges », fait grand cas de son apparence extérieure ;
2. son retrait de la société : il tend le billet au receveur sans même lever les yeux ;

3. son souci d'une vie réglée : le narrateur insiste sur la répétition quotidienne des mêmes gestes. Lorsqu'un policier demande à la concierge à quelle heure rentre M. Hire, elle répond sans l'ombre d'une hésitation : « À sept heures dix ».

À première vue, le narrateur semble totalement neutre : il ne porte aucun jugement et n'exprime aucun sentiment à propos du comportement de M. Hire ; on est pourtant en droit de se demander si cette neutralité apparente ne masque pas une ironie subtile, voire une sorte de cruauté. Quoi qu'il en soit, c'est sur la base de ces quelques traits que chaque lecteur construit mentalement le personnage de M. Hire et y réagit en fonction de sa propre conception du monde et des hommes : untel éprouvera un certain malaise vis-à-vis du personnage, chez un autre dominera la curiosité, chez un troisième l'amusement.

Cette scène, dira-t-on, est aisément transposable au cinéma. C'est à voir, si l'on peut dire ! Comment l'adaptateur transposera-t-il les trois caractéristiques citées ci-dessus ?

1. Même si le narrateur du roman ne prend pas explicitement position à l'égard de la féminité de son personnage, c'est tout de même lui qui la souligne, notamment par une comparaison et une métaphore. Le cinéma éprouve en général des difficultés à utiliser ces figures de style : si elles ne sont pas totalement absentes du discours cinématographique, elles sont plus coûteuses, en énergie et en temps, que dans le roman. Si, donc, un cinéaste veut rendre cette caractéristique — la féminité de M. Hire —, il devra permettre au spectateur de l'inférer du physique et du jeu de l'acteur, ce qui représente une opération à la fois coûteuse et risquée.
2. Le retrait du monde, par contre, peut se traduire très facilement dans le jeu de l'acteur.
3. Quant au souci d'une vie réglée, elle sera beaucoup plus difficile à rendre au cinéma : celui-ci éprouve en général bien des difficultés à signaler que des actions se répètent régulièrement.

Les réalisateurs des deux films ont-ils retenu les caractéristiques de M. Hire soulignées par Simenon ? Et si oui, quels moyens ont-ils utilisés ?

Le film de Duvivier débute par le portrait de M. Hire. Le moins que l'on puisse dire, c'est que celui-ci n'est effectivement guère liant. Son caractère féminin n'apparaît pas, loin de là : Michel Simon s'est même affublé d'une barbe. Le costume de M. Hire est soigné, mais rien ne laisse paraître, comme chez Simenon, le souci d'une vie réglée : sa passion de photographe le ferait plutôt passer pour un artiste. Bref, Duvivier n'a guère respecté les données fournies par le roman, mais le personnage peut sans aucun doute produire

sur certains spectateurs les mêmes sentiments de malaise et de curiosité que le héros du roman.

La touche personnelle de l'adaptateur consiste à focaliser l'attention du spectateur sur le goût de M. Hire pour le sang (il commande au boucher de la viande saignante et lui fait le reproche de lui avoir servi quelques jours auparavant un morceau qui manquait de sang). Le cinéaste, qui fait de M. Hire un photographe amateur, le montre en train de réaliser des clichés d'une scène cruelle : un clochard et un chien se disputent le contenu d'une poubelle. Ces caractéristiques, qui se multiplient dans les premières minutes du film, feront de M. Hire le suspect idéal pour les gens du quartier et les policiers. En conclusion, le début du film de Duvivier est strictement comportementaliste : ni voix off, ni vision subjective, ni images mentales ou oniriques, ni musique suggestive.

Le M. Hire de Patrice Leconte apparaît d'emblée bien différent de celui de Duvivier sur le plan physique : son visage glabre et sa calvitie tranchent avec la pilosité abondante du héros de *Panique*. Sa mise impeccable de croque-mort peut faire peur. Il apparaît d'office comme un personnage ambigu : il soulage une petite fille de son hoquet, mais manque de chaleur humaine. C'est par les yeux de cette petite fille, dont le visage apparaît en gros plan, que passe la peur qu'inspire M. Hire. D'autres gros plans, sur le visage du héros, laissent deviner le profond mal-être qui l'habite. C'est sans doute dans cette œuvre que perçoit le plus rapidement l'être profond de M. Hire. Par ailleurs, le comportement du policier est au moins aussi inquiétant que celui du héros : il éprouve une attirance morbide pour la mort et plaisante à propos de la jeune fille assassinée. Autre différence entre le personnage de Leconte et les deux autres : son M. Hire est glacial, mais il s'exprime ; il fournit même d'emblée sa vision de l'existence.

3.- Le vrai M. Hire

De son comportementalisme premier, Simenon glisse peu à peu vers la focalisation interne : il pénètre de plus en plus loin dans la tête et le cœur de son héros pour nous livrer au fil des pages un portrait de plus en plus intime. Il serait intéressant d'étudier la façon dont s'opère cette évolution. Le fragment qui suit est extrait de la fin de l'œuvre. M. Hire a projeté de fuir Paris avec Alice et de livrer à la police le nom du véritable meurtrier. Mais Alice ne vient pas au rendez-vous.

Qu'allait-il faire ? Alice n'était pas venue ! Il ne se demandait même pas si elle l'aimait ou si elle ne l'aimait pas. Il ne se l'était jamais demandé. Il s'était

demandé seulement s'il l'aurait, à lui. Et il lui avait montré les quatre-vingt mille francs.

Ce n'était pas du cynisme. C'était de l'humilité. Or, elle n'était pas venue, malgré les bons du Trésor, et il ne comprenait plus, il perdait pied, il se rappelait sans savoir pourquoi la gamine au tricot rayé de bleu et de rouge qui l'avait regardé avec méfiance, puis avec une sorte de colère. Pourquoi ?

Il attendait un tramway pour Villejuif et il voyait toujours ses deux suiveurs. Il était triste à nouveau, non plus impatient, mais triste, d'une tristesse chaude et intime comme des larmes. C'était l'heure où, rue Saint-Antoine, il commençait jadis à accrocher les vêtements de confection sur des tringles et à arrêter les passants. À la prison, où l'on se lève tôt, c'était le moment de la promenade dans le préau, l'un derrière l'autre, en silence, l'oreille tendue à la rumeur de Paris qui naissait au-delà des murs.

(p. 162)

Non seulement cet extrait rend compte longuement de la vie intérieure de M. Hire, mais, de plus, le narrateur s'associe nettement à son personnage, le défend contre une mauvaise interprétation que le lecteur pourrait faire de son héros (« Ce n'était pas du cynisme. C'était de l'humilité »). Narrateur et héros sont manifestement en empathie⁵. À ce propos, le critique Jean Lourcelles⁶ traite du « regard froid et fraternel » de Simenon sur son héros. Quant au lecteur, il est invité à participer à cette empathie. Au fil de l'œuvre, il est amené à réviser son premier jugement sur le personnage bizarre qu'est M. Hire. De son malaise premier, il est peut-être passé à la pitié pour un être qui lui inspire désormais moins de peur que de tendresse.

Les deux films visent manifestement à produire sur le spectateur le même effet que le roman de Simenon. Dans l'œuvre de Duvivier, le héros emmène Alice dans une maison isolée qui lui appartient et raconte sa vie à celle qu'il veut conquérir. Il se livre tout entier à elle, raconte son enfance solitaire et son échec matrimonial. Jadis, M. Hire était avocat, un avocat certes pessimiste, mais aussi idéaliste. Lorsqu'il a découvert que sa femme le trompait avec son meilleur ami, il a abandonné toutes ses illusions à propos de l'amour et de l'amitié et s'est mis à collectionner des photos lui démontrant l'horreur du monde. M. Hire apparaît donc comme un

⁵ L'utilisation du monologue indirect libre laisse en effet planer un doute sur l'attribution des pensées : sont-elles le fait du héros ou celui du narrateur ?

⁶ « Le regard froid mais fraternel et secrètement tendre de Georges Simenon fait place ici (dans le film de Duvivier) à la vision d'un misanthrope sans indulgence condamnant irrémédiablement les faiblesses de l'humanité. » (J. LOURCELLES, *Les films*, Robert Laffont, 1992, coll. « Bouquins », tome 3).

traumatisé de la vie, mais qui a conservé assez de fraîcheur pour connaître un nouvel amour.

Manifestement, Duvivier pousse beaucoup plus loin que Simenon son empathie pour le héros et son souci de le faire apprécier du public. Le scénario est sans doute un peu lourd, mais le réalisateur use très subtilement d'un procédé cinématographique connu : le montage en parallèle. La scène des confidences est en effet régulièrement entrecoupée par d'autres scènes. Celles-ci se déroulent dans le quartier de M. Hire et montrent ses voisins conspirer contre lui. Le spectateur est donc amené à mesurer la distance qui existe entre l'image publique du héros et son être véritable et à se scandaliser de l'injustice qui se prépare. Comment un homme aussi bon peut-il susciter autant de haine ? C'est que la société est décidément bien cruelle !

Une des scènes centrales du film de Leconte se déroule dans une salle de restaurant où dînent M. Hire et Alice. Le héros y révèle une exquise sensibilité : son discours prouve qu'il est attentif aux gens, que d'une certaine manière il les aime⁷. Son voyeurisme apparaît comme une forme positive de curiosité et d'intérêt. Mais cette chaleur humaine ne transparait guère à l'extérieur : son visage ne s'anime pas vraiment, sa voix reste monocorde, son maintien est toujours aussi raide. Si bien qu'il reste une énigme.

Leconte semble souligner l'opposition entre les deux personnages qui se font face : contrairement à Hire, Alice est enjouée et légère, mais semble indifférente aux gens et au monde. Cette opposition est soulignée par l'usage de la technique champ-contrechamp ; la caméra ne filme pas toujours celui qui parle, elle traque aussi des réactions intimes sur le visage de l'auditeur.

4.- Conclusion

Le comportementalisme apparent de Simenon cède peu à peu le pas à une vision plus intime de M. Hire : le narrateur pénètre de plus en plus dans les pensées de son personnage. En outre, il exprime de plus en plus son empathie pour le personnage et vise manifestement à nous faire partager ce sentiment. Duvivier et Leconte poursuivent apparemment le

⁷ « Il ne cherche pas à convaincre. Rien n'émane de lui, complètement opaque et complètement transparent aussi. Il y a une distance infranchissable entre lui et le monde [...] Chacun le prend comme il veut. Pour moi, Hire est un homme bon, qui ne veut de mal à personne. » (Patrice LECONTE, interview dans *L'avant-scène cinéma*, n^{os} 390-391, p. 9-10).

même projet : ils font peu à peu découvrir le vrai visage de M. Hire et nous amènent à le comprendre. Il existe toutefois un monde entre la lourdeur de la démonstration de Duvivier et la finesse du portrait de Leconte, qui ne nous force jamais le cœur, mais nous laisse entrevoir, notamment grâce aux gros plans sur le visage du héros, une personnalité riche et sensible sous des dehors inquiétants.

Michel LIEMANS
Chargé de mission au C.A.F.

Bernard ALA VOINE

D'Équateur de Gainsbourg à Coup de lune d'Eduardo Mignogna

LE ROMAN de Georges Simenon intitulé *Le Coup de lune* a paru en avril 1933, un an après le voyage de l'écrivain en Afrique. Cette fiction romanesque annonce un changement de cap dans les thèmes d'inspiration du romancier et on a pu considérer qu'il s'agissait là de son premier roman « exotique ». Je préfère cependant ignorer cette étiquette et rapprocher *Le Coup de lune* des « romans durs » publiés à partir de 1934 chez Gallimard. Cette œuvre est, me semble-t-il, un des grands romans de Georges Simenon, un roman-clé en quelque sorte parce qu'elle contient en filigrane de nombreux thèmes récurrents, avec, en premier lieu, un héros fragilisé, incapable de réagir lorsqu'il est confronté à une crise. C'est une appréciation personnelle, mais je crois savoir que *Le Coup de lune* figure dans la sélection de Jacques Dubois pour la future édition de « La Pléiade », qui sortira en 2003 ...

Cette étude concerne l'adaptation du roman au cinéma : dans un article intitulé « L'Afrique de Simenon à l'écran », écrit en 1998 pour le numéro 11 des *Cahiers Simenon*, j'évoquais déjà *Équateur*, le film de Gainsbourg et deux autres téléfilms inspirés par le continent africain¹. Mais aujourd'hui, la diffusion récente sur la chaîne franco-allemande Arte d'une nouvelle adaptation du roman de Simenon m'incite à revenir sur le sujet et à comparer film et téléfilm : d'où le titre de ma communication « D'Équateur de Gainsbourg à *Coup de lune* d'Eduardo Mignogna ». Je précise cependant que, pour cette dernière adaptation, je n'ai pu disposer d'aucun document utilisable et que, faute de temps, je n'ai pas fait l'inventaire systématique des modifications opérées dans le film par rapport au roman de Simenon. Dans ces conditions, je ne prétends donc pas avoir réalisé un travail d'analyse filmique rigoureux et je laisserai ce soin aux spécialistes de l'adaptation

¹ Bernard ALA VOINE, « L'Afrique de Simenon à l'écran », *Les Cahiers Simenon*, n° 11, Les Amis de Georges Simenon, Bruxelles, 1998.

cinématographique. Je revendique simplement une approche de lecteur de Simenon, avec tout ce que cela suppose de parti pris et de subjectivité...

Après cette mise au point sur les intentions qui ont été les miennes, il convient de rappeler brièvement l'histoire imaginée par Simenon en 1933. Joseph Timar, parti plein d'enthousiasme pour Libreville (Gabon), éprouve, dès son arrivée, un sentiment de malaise. Au climat moite particulièrement pénible, s'ajoute le trouble que produit sur lui Adèle, la patronne de son hôtel. Et le lendemain de son installation, un jeune noir est assassiné dans l'établissement... Mais ce n'est pas tout : le mari de la belle tenancière, épuisé par la maladie, meurt peu après. Ce premier contact avec l'Afrique est révélateur d'une ambiance coloniale décadente qui contraste avec l'enthousiasme initial du jeune homme. Après la mort du patron de l'hôtel, Timar se trouve entraîné par Adèle dans une série d'aventures en forêt. Entre les étreintes avec la jeune femme et l'exploitation d'une hypothétique concession, le jeune homme perd peu à peu ses repères. Avant de sombrer complètement dans la démence — ce fameux « coup de lune » qui s'abat sur les Européens —, Timar s'embarquera *in extremis* sur un paquebot qui fait route vers la France.

Présentons maintenant les deux adaptations du roman de Simenon. La première est celle de Serge Gainsbourg, pour le grand écran : sorti en 1983, *Équateur* est l'un des événements du festival de Cannes. Cependant le public est déçu par ce film qui n'a pas produit le choc attendu, comme l'écrit un journaliste de *France-Soir*, et la critique est particulièrement sévère pour Gainsbourg². Aujourd'hui, c'est ce film contesté que je souhaite confronter avec une adaptation plus récente.

Il s'agit d'un téléfilm français d'Eduardo Mignogna de 1999, coproduit par la Sept ARTE et Le Sabre et diffusé en France sur Arte le 1^{er} mai 2000 dans la collection « Simenon des tropiques ». Avec *Coup de lune*, Eduardo Mignogna se réapproprie le plus connu des romans exotiques de Simenon et, surtout, se démarque du film de Gainsbourg. Ce sont donc ces deux adaptations qui nous sont proposées aujourd'hui, dans une sorte de compétition entre le grand et le petit écran. Deux œuvres séparées par seize années, mais surtout par la technique utilisée.

² France-Soir, 10 mai 1983, reproduit dans Gilles VERLANT et Isabelle SALMON, *Gainsbourg et caetera*, Éditions Vade retro, 1994, p. 176.

Adapter *Le Coup de lune* : un défi ?

ADAPTER Simenon n'est pas facile et pourtant nombreux furent les réalisateurs et scénaristes qui ont été tentés par l'aventure. Toutefois, comme le remarque Claude Gauteur³, la plus grande partie de l'œuvre du romancier reste encore inexplorée par le cinéma. Ce paradoxe peut s'expliquer de différentes façons, mais c'est sans doute l'écriture de Simenon qui est à l'origine de cette situation : le sujet même du roman — l'homme en crise — et un style fondé sur un vocabulaire simple mais expressif rendent la lecture aisée et surtout permettent une appropriation par le lecteur. Simplicité apparente donc pour ce dernier, mais début des difficultés pour le réalisateur et le scénariste qui doivent traduire une écriture bien particulière.

Ainsi *Le Coup de lune* a attendu cinquante ans avant une première transposition à l'écran. Le caractère « exotique » du roman est déjà un piège : une adaptation-illustration risque de tomber dans la caricature en insistant sur le côté colonial pourtant dénoncé implicitement par Simenon. Il est plus raisonnable et plus tentant de traduire plutôt que d'illustrer *Le Coup de lune*. Reste le problème du scénario qui doit tenir compte des spécificités du roman :

- la structure générale en 13 courts chapitres,
- l'histoire et notamment le meurtre du boy qui passent au second plan dans ce roman (comme dans la plupart des œuvres de Simenon),
- les personnages principaux (Timar et Adèle) qui s'expriment relativement peu,
- l'organisation temporelle du roman et le fait qu'il se passe dans les années trente,
- l'organisation spatiale du roman qui est assez schématique et qui s'articule en trois parties : la ville coloniale (la rencontre), la forêt (les désillusions), et de nouveau la ville (le procès),
- le dispositif narratif du roman : utilisation de la troisième personne avec focalisation interne sur Timar le plus souvent.

Scénariser *Le Coup de lune* suppose donc un certain nombre de modifications qui portent sur les points énumérés plus haut.

Le scénariste peut être tenté de modifier certaines scènes (condensation ou dilatation), mais surtout d'en ajouter pour faciliter le passage à

³ Claude GAUTEUR, *D'après Simenon – Simenon & le cinéma*, Omnibus, Carnets, 2001, p. 221.

l'écran. Ce n'est pas un handicap pour Bertrand Tavernier, interrogé après son adaptation de *L'Horloger d'Everton* :

Ce côté condensé de l'écriture, qui est un peu comme l'écriture d'une nouvelle, fait que si on garde l'essentiel en tête, on peut ajouter des choses. Simenon vous donne une sorte de garde-fou, de ligne directrice, on peut partir, construire autour.⁴

Le même Bertrand Tavernier a réalisé *Coup de torchon* en empruntant des éléments aux reportages de Simenon⁵.

Le problème des dialogues est également une préoccupation pour tout scénariste devant un texte de Simenon, relativement pauvre en dialogues, surtout dans les premiers romans. Une difficulté réelle compensée cependant par le fait que Simenon suggère quand il ne raconte pas, comme le remarque Patrice Leconte :

Mon approche du livre [*Les Fiançailles de M. Hire*] a été plus fouillée, plus personnelle [...] pour essayer de raconter ce qu'il y a de très fort entre les mots de Simenon, derrière les pages, derrière les livres, tout ce qu'il ne raconte pas avec des images de papier mais suggère en permanence.⁶

Reste aussi le problème de l'espace et du temps : faut-il reconstituer l'Afrique des années trente, transposer à une autre époque ou dans un autre lieu, ou donner un côté atemporel au film ? Les adaptateurs récents de Simenon (Granier-Deferre, Tavernier, Leconte...) sont partagés mais ont été évidemment confrontés au problème.

Devant ces difficultés, Serge Gainsbourg et Eduardo Mignogna ont adopté une attitude très différente et il m'a semblé utile d'envisager une confrontation avec le texte de Simenon, sans placer pour autant la question de la fidélité au centre du débat. J'ai ainsi privilégié trois axes : d'abord l'Afrique et le déclin de la société coloniale, ensuite la crise vécue par le héros, enfin le thème de la sensualité incarné par le personnage d'Adèle.

⁴ Bertrand TAVERNIER, interrogé par Jean-François TOMBEUR, in *Simenon Travelling*, 1989, (catalogue du 11^e Festival International du Roman et Film noirs de Grenoble, octobre 1999), p. 53.

⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁶ Patrice LECONTE, interrogé par Jean-François TOMBEUR, in *Simenon Travelling*, *op. cit.*, p. 71.

L'Afrique et le déclin de la société coloniale

L'AFRIQUE est plus qu'un décor dans le roman de Simenon : elle est en réalité une force qui s'attaque à l'homme blanc (songeons à la conclusion des reportages de Simenon dans *Voilà* : « L'Afrique vous parle... et elle vous dit merde ! »). Sur le continent noir, dans les années trente, c'est la pleine période coloniale. Toutefois quelques voix, comme celles d'André Gide ou d'Albert Londres, dénoncent le comportement des Européens. Il est donc important de voir comment les deux réalisateurs ont abordé le cadre spatio-temporel.

Gainsbourg transpose l'action dans les années cinquante, mais conserve le décor de Simenon : Libreville et le Gabon. Le réalisateur d'*Équateur* a la volonté de créer une atmosphère qui s'accorde avec celle du roman, de rendre cette chaleur malsaine, ces maladies, ces fièvres qui s'acharnent sur l'homme blanc, mais aussi cette société coloniale en déclin : alcool, étreintes faciles avec des jeunes noires, ennui, irrespect de la loi — c'est le quotidien des clients de l'hôtel d'Adèle ! Avec le simulacre de procès de la belle tenancière, le réalisateur a dénoncé sans ambiguïté les pratiques scandaleuses du pouvoir colonial. Gainsbourg a, d'une certaine façon, respecté le texte de Simenon, par une économie de moyens, une certaine sobriété. À l'époque, comme certains critiques lui reprochaient d'avoir montré aussi peu de plans de l'Afrique, le réalisateur répliquait :

C'est un parti pris. D'aucuns diront que j'aurais pu tourner ce film en studio. C'est absurde, jamais je n'aurais obtenu ce travail d'acteurs. Ils étaient écrasés par la chaleur, rongés par la fièvre ou par la crainte, assommés par la quinine. Et puis, filmer la faune aurait été céder à l'exotisme. Le bouquin de Simenon est très claustro : les éléphants et les hippos, c'est bon pour les films épiques. Je ne tournais pas une version de Tarzan, je me suis donc contenté de quelques plans de palétuviers...⁷

Le parti pris de Gainsbourg est respectable : même si *Le Coup de lune* est qualifié de « roman exotique », il faut bien dire que Simenon n'a pas utilisé de descriptions susceptibles de créer artificiellement de l'exotisme. L'interview de Gainsbourg montre par ailleurs que sa démarche est d'abord celle d'un lecteur : l'adaptation doit être comprise ici avant tout comme réception d'une œuvre littéraire. En cela elle correspond bien à la conception de Francis Vanoye : « toute adaptation est à la fois une appropriation et une interprétation »⁸.

⁷ *Ibid.*, p. 232.

⁸ Francis VANOYE, cité par Michel SERCEAU, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires*, Éditions du Céfal, Liège, 1999, p. 61.

Passons à présent au téléfilm d'Eduardo Mignogna. La première surprise réside dans le décor choisi par le réalisateur : après quelques plans d'un bateau sur une rivière (qui pourrait être africaine), nous découvrons le village de San Jacinto, en Amérique du Sud... Devons-nous attacher beaucoup d'importance à ce déplacement géographique ? Est-ce l'origine du réalisateur ou une raison liée à la coproduction qui a justifié ce choix ? Je l'ignore. Sur le plan temporel, Mignogna situe son film à la fin de la seconde guerre mondiale, se rapprochant ainsi de l'adaptation de Gainsbourg. L'ennui, c'est qu'au-delà de la regrettable substitution spatiale, c'est l'atmosphère même du roman de Simenon qui a disparu : où sont cette moiteur, cette chaleur humide si présentes dans le texte ? Même si on nous montre, au début du film, quelques plans de ventilateur, les héros ne semblent pas souffrir de la chaleur, et surtout pas dans la seconde partie qui se passe en pleine montagne !

La question du décor a donc été traitée de façon très différente par les deux réalisateurs : Gainsbourg choisit de représenter l'Afrique par des objets symboliques (moustiquaire, ventilateur, bouteilles d'alcool...) et des plans assez répétitifs, souvent métaphoriques (plan-séquence de la pirogue). En revanche, si Eduardo Mignogna choisit le huis clos étouffant (mais parasité par le jeu complexe des regards), il n'hésite pas à offrir en contrepoint des paysages andins particulièrement grandioses. Ce réalisme finit cependant par édulcorer la thématique du roman de Simenon : que deviennent en effet tous les motifs du monde des sensations (chaleur, moiteur, lourdeur, lumière glauque, sueur...) ? La question du décor ne se limite donc pas à un choix géographique (L'Afrique pour Gainsbourg, L'Amérique du Sud pour Mignogna), elle met en jeu des procédés filmiques très différents, voire antinomiques.

La crise vécue par Timar, le personnage principal

DEPUIS la fin des années cinquante, le cinéma de la « modernité » se caractérise par un certain nombre d'évolutions par rapport au modèle classique. Parmi les changements relevés par Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété dans leur *Précis d'analyse filmique*, j'en retiendrai deux qui sont en phase avec l'écriture de Simenon :

des récits plus lâches, moins organiquement liés, moins dramatisés, comportant des moments de vide, des lacunes, des questions non résolues, des fins parfois ouvertes ou ambiguës ;

des personnages moins nettement dessinés, souvent en crise (crise de couple, crise psychologique), peu enclins à l'action.⁹

Ces deux caractéristiques du cinéma moderne, peuvent s'appliquer sans problème au roman de Simenon écrit dans les années trente. On pourrait, bien sûr, évoquer la « modernité » de l'écriture de Simenon, mais mon propos est surtout de développer le deuxième critère de modernité, relatif au personnage. Le personnage « en crise » de Simenon — Timar en l'occurrence dans *Le Coup de lune* — doit être traité d'une façon plus ou moins équivalente au cinéma.

Revenons d'abord au roman : *Le Coup de lune* de Simenon est un roman de la « désillusion coloniale », mais aussi de la rencontre d'un jeune homme un peu naïf et d'une femme de trente-cinq ans, sensuelle et manipulatrice. Joseph Timar est une sorte de prototype de nombreux héros simenoniens : un personnage qui ne fait pas le poids, un *loser* pourrait-on dire aujourd'hui : à un moment donné le destin a été trop fort pour lui. Le héros du *Coup de lune* doit tout affronter en même temps : le climat insalubre, l'emprise de la passion charnelle, et une société coloniale qui le rejette dès qu'il ne rentre pas dans le système.

Dans *Équateur* de Gainsbourg, Timar est interprété par Francis Huster, comédien au physique de jeune premier romantique, habitué à jouer des rôles de « héros » plutôt que ceux d'anti-héros. Notons que le choix de l'acteur est un paramètre plus important qu'on ne le pense, comme le souligne Michel Serceau :

Le personnage de l'adaptation est le produit d'une dialectique où interviennent son référent littéraire, la fonction sémiotique de l'acteur, la mise en scène cinématographique.¹⁰

L'acteur représente déjà quelque chose pour le spectateur du film et on peut donc parler d'écart entre le Timar du roman et celui du film avant même d'apprécier le jeu du comédien et la direction du metteur en scène.

Néanmoins, dans *Équateur*, le héros fait partie de ceux qui échouent, incapables de résister aux conditions difficiles, mais surtout aux escroqueries des colons en place qui défendent leur territoire avec acharnement. « L'Afrique, c'est le tombeau des blancs », répète inlassablement Francis Huster dans le film de Gainsbourg : la phrase n'est pas dans le texte de

⁹ Francis VANOYE et Anne GOLIOT-LÉTÉ, *Précis d'Analyse filmique*, Nathan Université, 2000, p. 26.

¹⁰ Michel SERCEAU, *op. cit.*, p. 174.

Simenon, mais traduit bien l'inadaptation de l'Européen à l'Afrique, véritable leitmotiv chez le romancier. Cela permet de dire quelques mots du dispositif narratif.

Dans le roman, écrit pourtant à la troisième personne, la focalisation interne est opérée par le personnage de Timar comme en témoignent les premières lignes¹¹. Dans le film de Gainsbourg, ce point de vue est rendu par l'utilisation de la première personne en voix *off* : « Le voyage avait été dur. Mauvais présage. *Je* débarquais [...] avec *mes* illusions à la con... ». Fidélité, donc, au dispositif narratif malgré la transposition de l'écrit à l'écran.

Que dire à présent de l'adaptation d'Edouardo Mignogna à propos du personnage principal? Grégoire Colin est un Timar crédible *a priori*, en ce sens que l'acteur est peu connu du grand public, donc assez neutre. Il pourrait donc entrer facilement dans la peau du héros simenonien, mais il semble s'ennuyer dans une mise en scène terne. Les premières minutes du film sont assez révélatrices à cet égard : ce n'est pas Timar, mais un personnage secondaire qui apparaît en premier lieu dans le champ. Ce personnage de deuxième plan s'adresse ensuite au jeune homme qui lui répond : le système narratif est donc transformé avec l'ajout de ce personnage qui se révélera être un policier. En réalité, les paroles du héros vont servir de transition pour un *flash-back* accompagné d'un changement de point de vue : « La pluie, ça lave même les souvenirs », dit ce personnage. Suivent un plan sur le regard fixe de Timar renforcé par un silence et un plan général (décor de montagne d'Amérique du Sud) accompagné de musique des Andes... Avec cette analepse prolongée jusqu'à la fin du film, Eduardo Mignogna suggère donc une focalisation sur Timar (c'est lui qui se souvient), mais on reste tout de même extérieur au personnage puisque ses motivations demeurent obscures. Il y a donc bien une ambiguïté, un flottement dans le dispositif narratif qui, au bout du compte, affaiblit considérablement le personnage principal.

¹¹ « D'ailleurs, ce n'était pas de l'inquiétude à proprement parler et il aurait été incapable de dire à quel moment l'avait pris cette angoisse, ce malaise faits d'un déséquilibre imperceptible... » (Georges SIMENON, *Le Coup de lune*, dans *Œuvres complètes*, Éditions Rencontre, T. 3, p. 41.)

Adèle ou la sensualité incarnée

LE PERSONNAGE féminin du roman, c'est Adèle, la femme du tenancier d'un hôtel minable : elle est désirable et ne s'encombre pas de principes. C'est elle qui rejoindra Timar dans son lit, dès le lendemain de son arrivée : initiatrice du héros, elle incarne la sensualité. Plus qu'un personnage, Adèle représente une thématique chez Simenon : celle de la sensualité exacerbée. Pour Simenon en effet, l'Afrique est le continent qui symbolise l'état naturel, le retour au paradis perdu, où la sexualité n'est plus réfrénée. Dans les articles réunis sous le titre *L'Heure du nègre* (1932), les passages sont nombreux où le journaliste romancier évoque la liberté sexuelle des femmes noires : Simenon, qui a pris au cours de son voyage africain des centaines de clichés de jeunes filles ou jeunes femmes dans le plus simple appareil, semble fasciné par les mœurs naturelles qu'il découvre. Dès lors, on a l'impression qu'il y a contamination chez l'Européen vivant en Afrique. Dans presque tous les récits africains du romancier, on observe une certaine frénésie sexuelle qui semble due en partie au climat, à l'atmosphère, à l'environnement. Il semble donc pertinent de voir comment les deux réalisateurs ont traduit à l'écran cette thématique.

À la sortie d'*Équateur*, on a reproché à Serge Gainsbourg le traitement des scènes d'amour entre Timar (Francis Huster) et Adèle (Barbara Sukowa). Si on se réfère au texte de Simenon, on ne peut pas reprocher l'érotisme de la scène filmée par Gainsbourg. Cette femme « à la sensualité lourde », « nue sous sa robe de soie noire » qui contemple un Timar dévêtu, allongé sur le lit, avant de le rejoindre sous la moustiquaire, est l'invention de Simenon, et non celle de Gainsbourg¹². En pimentant le film de scènes plus ou moins érotiques, Gainsbourg ne trahissait pas le romancier et c'est à tort qu'on l'en a accusé. *Équateur* déchaîna pourtant les critiques et les protestations. C'était en 1983, il est vrai. Si le réalisateur se défend d'avoir voulu choquer en affirmant : « J'ai traité les scènes érotiques avec distance, derrière les moustiquaires », il faut reconnaître que les étreintes entre Francis Huster et Barbara Sukowa étaient filmées avec un certain réalisme...

Seize ans plus tard, regardons à présent l'adaptation de Mignogna : Adèle est interprétée par Eulalia Ramon, crédible dans ce rôle de femme fatale. Pas d'erreur de casting donc, mais une mise en scène qui affaiblit sensiblement la force du personnage. La rencontre entre Timar et Adèle se passe en deux temps : la scène de séduction proprement dite, interrompue

¹² Georges SIMENON, *Le Coup de lune*, op. cit., p. 422-423.

par l'entrée d'une jeune indienne, et le lendemain la fameuse scène où Adèle se donne à Timar. Mignogna a donc modifié sensiblement la structure du roman en scindant une scène qui est brève et brutale et surtout en parasitant la narration avec l'ajout discutable de la scène avec la jeune indienne que Timar tente de violer. Et puis il y a ces trous discrètement percés dans la cloison qui permettent à un mystérieux témoin d'assister aux ébats du couple et d'exercer un chantage. Le thème de la sensualité est donc présent chez Eduardo Mignogna, mais se trouve paradoxalement affaibli par la dilatation de la scène essentielle.

Question de dénouement

UNE SOCIÉTÉ coloniale en déclin, un héros jeune et désemparé, une femme incarnant la sensualité : voici en définitive les trois thèmes essentiels du roman de Simenon, thèmes qui seront largement présents dans l'œuvre à venir. Les deux adaptations ont tenté — avec plus ou moins de bonheur — de rendre ces trois thèmes. Mais un roman, c'est aussi une histoire avec un dénouement. Il était donc intéressant de comparer la fin du roman de Simenon avec la fin des deux adaptations, même si la question de la fidélité ne doit pas être la préoccupation principale, comme le souligne d'ailleurs Michel Serceau : « La fidélité a été, et est encore parfois, une pierre d'achoppement des débats. Mais c'est une valeur normative plus qu'un concept »¹³.

Regardons d'abord la fin d'*Équateur*. Dans le roman, rappelons-le, Joseph Timar crie sa révolte en dénonçant Adèle, à la fin d'un procès odieusement truqué. Peine perdue, les colons l'empêchent de témoigner en se ruant littéralement sur lui. Gainsbourg a scrupuleusement respecté cette scène essentielle, mais a affaibli en quelque sorte la folie du jeune homme. Alors que, dans le roman, tout le chapitre XIII est consacré à la dégradation de l'état psychique de Timar (il répète sans arrêt « Ça n'existe pas ! »), *Équateur* nous propose une fuite pure et simple, ponctuée par la dernière réplique « L'Afrique, bordel de merde, c'est le tombeau des blancs ! ». On peut donc regretter le dénouement un peu abrupt d'*Équateur*, qui affaiblit quelque peu la portée de l'œuvre de Simenon. Gainsbourg a privilégié la rencontre entre le jeune homme naïf et la femme dominatrice

¹³ Michel SERCEAU, *op. cit.*, p. 176.

et instinctive : lorsque le couple se sépare, la vie semble reprendre son cours normal. Chez Simenon en revanche, les cicatrices sont loin d'être refermées et les séquelles seront probablement importantes...

Dans le téléfilm d'Eduardo Mignogna, la fin est encore plus différente. Il faudrait revenir ici au titre même du roman — titre abandonné par Gainsbourg au profit d'*Équateur* probablement en raison de *Coup de torçon* de Tavernier sorti deux ans plus tôt — mais conservé (sans l'article défini) par Mignogna. Le « coup de lune » ressenti par Timar est une sensation de vide qui lui fait brusquement nier la réalité du monde. C'est une sorte de cauchemar renforcé par la chaleur écrasante et l'alcool, une angoisse existentielle qui amène le héros semi-conscient à douter de ce monde absurde avant qu'il ne bascule dans une quasi folie. Dans *Coup de lune* de Mignogna, on retrouve Timar sur le bateau qui le ramène vers la civilisation en compagnie d'un policier : ce dernier, au demeurant un peu lâche, lui propose de revenir pour dénoncer le crime d'Adèle après son intervention ratée lors du procès. Un dernier plan nous montre le regard indécis de Timar. Que fera-t-il? En réalité, cela n'a guère d'importance : nous sommes très loin en effet du roman et de l'angoisse du héros. La fin de *Coup de lune* d'Eduardo Mignogna est à l'image du téléfilm : parasitée par l'enquête policière qui semble être l'enjeu principal, mais aussi par de nombreux artifices formels, elle ne présente guère d'intérêt¹⁴. Même si on laisse de côté le débat formel « fidélité vs trahison », il n'en reste pas moins que la fin du film de Mignogna laisse perplexe, car le héros est à la fois inconsistant et souvent incohérent dans ses actes.

En définitive que penser de ces deux adaptations? Je défendrai tout de même le film de Gainsbourg qui se révèle un bon lecteur de Simenon. Certes le résultat ne fut pas à la hauteur des espérances. La lenteur du film et l'ennui qui s'en dégage furent les critiques les plus courantes : « Qu'est-ce qu'on se fait suer! » écrit-on dans *Libération* pour résumer notamment une des scènes vedettes du film, la descente en pirogue. Éreinté par une bonne partie de la critique cannoise, *Équateur* fut un échec commercial qui a peiné Gainsbourg. Le film ne méritait pourtant pas un jugement aussi sévère et aujourd'hui on en entrevoit certaines qualités : la cohérence

¹⁴ On peut également remettre en question un autre procédé formel très utilisé au cinéma : le film commence en effet par la fin du récit et nous avons ensuite une succession de *flash-back* pour raconter l'histoire proprement dite : cela suppose que le personnage focalisateur est lucide au point de faire le récit de son aventure. Ce qui bien sûr n'est pas le cas dans le roman de Simenon puisque Timar perd peu à peu ses repères et sombre à la fin dans un état semi-conscient (le fameux « coup de lune »), proche de la folie.

dans le traitement des personnages ou encore la sobriété du décor qui permet d'éviter une Afrique trop caricaturale. On regrettera cependant un excès de plans trop sombres, les dialogues parfois inintelligibles, bref des imperfections qui laissent une impression de travail inachevé. Malgré des scènes un peu bâclées et malgré les provocations du cinéaste, *Équateur* n'est peut-être pas le film raté ou scandaleux que la critique a dénoncé dans son ensemble.

En revanche, je ne serai pas aussi bienveillant à l'égard du téléfilm d'Eduardo Mignogna. Après *Le Crime de Monsieur Stil* (inspiré d'*Un Crime au Gabon*) de Claire Devers et même *Le Blanc à lunettes* d'Édouard Niermans, cette récente adaptation de la collection « Simenon des tropiques » semble bien terne. Les acteurs ne sont pas en cause : ils font ce qu'ils peuvent dans cette intrigue confuse. Le réalisateur a-t-il été tenté d'ajouter l'action qui manquerait au roman ? On peut le concevoir, mais le résultat n'est guère satisfaisant. Ce qui explique peut-être que ce téléfilm est passé quasiment inaperçu et — en tout cas — n'a pas suscité l'enthousiasme de la critique. Citons à titre d'exemple la conclusion de l'article de *Télérama* sous la plume de Jean-Philippe Pisanias : « Tiré d'un roman de Simenon, ce Coup de lune-là sent trop l'adaptation, le livre parlé [...] La mise en scène, comme anesthésiée par des procédés formels, ne parvient pas à nous charmer. »

Le problème théorique de l'adaptation revient donc avec cette critique de *Télérama*. Les deux films dont il est question nous interpellent parce qu'ils ont obéi à des choix différents : on pourrait s'inspirer des définitions que proposent par exemple Claude Gauteur ou André Bazin pour opposer les deux adaptations¹⁵. *Équateur* de Gainsbourg serait une adaptation qui respecte l'esprit du livre tout en recherchant des équivalences dans la dramaturgie du cinéma (il semble exagéré d'en faire une œuvre d'auteur...). En revanche, *Coup de lune* d'Eduardo Mignogna participerait plutôt de l'adaptation libre, notamment en raison des transformations nombreuses dans la structure dramaturgique, dans l'organisation spatiale et dans le dispositif narratif.

En tout cas, la différence entre les deux films, c'est probablement ce qui est à l'origine de l'adaptation : la lecture (subjective) de l'œuvre littéraire par le scénariste et/ou le réalisateur. On rejoindra facilement ici l'approche de Michel Serceau :

¹⁵ Michel SERCEAU, *op. cit.*, p. 17–26.

Si l'adaptation est une *lecture* et une *interprétation* de l'œuvre littéraire, [...] c'est parce que — *réception* de ce texte et de cette œuvre —, elle en reformule ou fait rebondir le questionnement.¹⁶

Dans le cas d'*Équateur*, on voit bien notamment que la réalisation est assujettie à la lecture personnelle de Gainsbourg : de nombreuses interviews l'attestent¹⁷. D'où, effectivement, un questionnement différent, sensible dans le dénouement comme on l'a montré précédemment. Chez Eduardo Mignogna, la question de la lecture se pose d'une toute autre manière : pour pouvoir parler d'appropriation de l'œuvre par le réalisateur, encore faudrait-il qu'il y ait eu une lecture sérieuse du roman de Simenon. Or, les seuls documents fournis par la coproduction, en l'occurrence *Arte Magazine*, ne permettent pas de penser que la réalisation ait été précédée d'une véritable lecture du texte¹⁸. Laissant encore de côté le débat sur la fidélité ou la trahison, on ne peut que déplorer l'incohérence de ce nouveau questionnement et la pauvreté du nouveau signifié. Si Jean-Philippe Pisanias parle de « livre parlé » dans sa critique de *Télérama*, c'est aussi parce que le réalisateur de *Coup de lune* n'a pas véritablement créé quelque chose de nouveau : cela montre bien qu'il ne suffit pas d'exploiter des motifs ou des formes littéraires pour réussir une adaptation.

Ainsi la confrontation (même superficielle) de ces deux films illustre assez bien une définition proposée par Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété qui s'applique — il est vrai — à *Rebecca* d'Alfred Hitchcock :

Adapter, ce n'est donc pas uniquement effectuer des choix de contenu, mais c'est aussi travailler, modeler un récit en fonction des possibilités ou au contraire des impossibilités inhérentes au médium.¹⁹

Les deux adaptations du roman *Le Coup de lune* permettent de mesurer ce travail ou modelage sur le récit, même si on ne peut demander au lecteur de Simenon de faire preuve de neutralité. Ce lecteur appréciera néanmoins une œuvre cinématographique qui procède d'abord d'une véritable lecture et réinvente ensuite le texte initial. Le ou les miroir(s) ainsi proposé(s) par le cinéma ne peu(ven)t prétendre restituer l'original. En revanche, ces nouvelles œuvres permettront toujours de multiplier les points de vue et

¹⁶ Michel SERCEAU, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷ Voir notamment l'ouvrage de Gilles VERLANT et Isabelle SALMON, *Gainsbourg et caetera*, Éditions Vade Retro, 1994, p. 176 et Gilles VERLANT, *Gainsbourg*, Albin Michel et Rock & Folk, 1992, p. 231.

¹⁸ *Arte Magazine*, N° 18, du 29 avril au 5 mai 2000, p. 15.

¹⁹ Francis VANOYE et Anne GOLIOT-LÉTÉ, *op. cit.*, p. 124.

de prolonger le débat, même dans le cas des deux adaptations dont il est question ici et qui ne sont pas des chefs-d'œuvre ...

Bernard ALA VOINE
Université de Picardie Jules Verne

Annexe 1

Fiche technique du film *Équateur*

D'après *Le Coup de lune* de Georges Simenon (Fayard, 1933)

Réalisation : Serge Gainsbourg

Image : Willy Kurant

Montage : Babette Saramdane

Musique : Serge Gainsbourg

Production : Corso Production , TF 1 Productions, Gaumont, État gabonais

Durée : 85'

Sortie : le 17 août 1983

Avec : Barbara Sukowa (Adèle), Francis Huster (Timar), René Koldehoff (Eugène), François Dyrek (le commissaire), Jean Bouise (le procureur), Julien Guiomar (Bouilloux), Roland Blanche (le borgne) et Murray Gronwall (le forestier) dans les rôles principaux.

Annexe 2

Fiche technique du téléfilm *Coup de lune*

D'après *Le Coup de lune* de Georges Simenon (Fayard, 1933)

Réalisation : Eduardo Mignogna

Scénario : Eduardo Mignogna

Photographie : Marcelo Camorino

Son : Daniel Fontrodona

Musique : Jean-Marie Senia

Coproduction : La Sept ARTE, Le Sabre, ICC, in Vitro

Réalisé en 1999

Diffusé sur ARTE le 1^{er} mai 2000

Avec : Eulalia Ramon (Adèle), Grégoire Colin (Timar), Martin Lamotte (Eugène), Roberto Carnaghi (Quiroga), Martin Adjermian (Enriquez), Mario Gas (Kruger), Franklin Caicedo (Pasajero).

Paul MERCIER

L'enfant de chœur et le missel, dans *L'Affaire Saint-Fiacre*¹

Pacte dénégatif et secret des hommes

Sommaire

Cette lecture de *L'Affaire Saint-Fiacre* cherche à mettre en valeur la structure inconsciente du roman, en accordant une place privilégiée au missel, au message incongru qu'il contient et à la fonction remplie par l'enfant de chœur dans le déroulement de l'enquête : un enfant circonvenu par des adultes, qui tirent profit de ses secrets, peut se réconcilier avec lui-même, grâce à la compréhension muette d'une figure paternelle. La crainte d'une dégradation salissante des valeurs est remplacée par le réconfort d'une épreuve intime surmontée, d'une sorte de pacte — par le regard — entre soi et autrui.

Adaptation et structure du roman

CES JOURNÉES d'études, « Simenon à l'écran », organisées par Danielle Bajomée et le Centre d'Études Simenon, portent sur des questions relatives à l'adaptation des romans de Simenon au cinéma et à la télévision. Avec *L'Affaire Saint-Fiacre*, l'un des Maigret les plus connus, à juste titre, mon propos devrait comparer le travail de plusieurs réalisateurs et du choix de leurs interprètes pour incarner Maigret : Jean Gabin (1959) dans le film de Jean Delannoy, Jean Richard (1980) dans le téléfilm de Jean-Paul Sassy, enfin Bruno Cremer (1995) dirigé par Denys de la Patellière, en laissant de côté d'autres téléfilms ignorés du public français et tournés en Angleterre, au Japon, en ex-Urss, etc. L'adaptation britannique passerait, aux yeux des connaisseurs, pour la plus réussie, aussi bien grâce à la façon dont le commissaire s'imprègne lentement des lieux et des gens que par la fidélité aux subtiles péripéties de l'intrigue. À l'inverse, le scénario interprété par

¹ La pagination renvoie à l'édition courante du Livre de Poche, 1975.

Jean Gabin s'écarte si souvent du texte de Simenon qu'il est, à mon avis, préférable de ne pas avoir lu le roman avant de voir le film. Si on l'a lu, on s'attend à ce que Maigret se fasse tout petit, discret jusqu'à devenir presque invisible dans un « drame de famille », une histoire confinant au roman familial. Or, Gabin se conduit comme un justicier dans une affaire criminelle.

Adapter un roman conduit à essayer d'en saisir la structure, à en deviner la logique profonde. Le titre de celui-ci — en particulier le terme « affaire » qui fait partie du jargon policier — donne à entendre qu'il s'agit d'une enquête criminelle. Mais, en fait, pour Maigret, il s'agit plutôt d'une sorte de pèlerinage, d'un curieux retour *incognito* aux lieux de son enfance. Le commissaire se déplace sans mandat officiel, sans véritable intention non plus de venir se recueillir sur la tombe de son père, le jour des morts : il faut un appel anonyme pour qu'il rende visite au cimetière et, devant la tombe parentale, il n'aura nulle pensée pieuse pour sa propre mère ...

Henriette, la mère du romancier, vient de se remarier deux ans avant que Simenon n'écrive ce roman et il lui en veut toujours d'être infidèle à la mémoire du père : ces circonstances biographiques expliquent l'ambivalence foncière du personnage de la comtesse, une dame respectable qui supporte mal son veuvage.

Il ne s'agit donc pas d'une investigation ordinaire : jamais enquête n'a été aussi privée, aussi peu juridique. Il s'ensuit que le commissaire, au moment de l'identification du coupable, se rend, en quelque sorte, coupable d'un flagrant délit de vacance. D'où l'ambiguïté de certaines attitudes de Maigret, qui se sert des faits et gestes des autres personnages comme d'un miroir secret pour dissimuler ses propres émotions et les faire partager au lecteur.

Au spectateur n'est épargné ni le recueillement de Bruno Cremer sur la tombe de sa mère, ni les gesticulations violentes d'un Gabin brutalisant à coups de poings le protégé de la comtesse, deux contresens, à mon avis, dans l'adaptation du roman.

Assez curieusement, la plupart des critiques ont analysé ce roman comme le spectacle de la transformation du système de valeurs d'un monde rural traditionnel, en liaison avec l'exode rural et le déclin du pouvoir des notables. On va même parfois jusqu'à suspecter Simenon de sympathies coupables à l'égard de la monarchie² et de la noblesse, sans remarquer que

² André VANONCINI, *Simenon et l'affaire Maigret*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1990.

la soumission des petites gens à un ordre social bien-pensant le révolte. Le roman utilise le cadre spatial du monde rural, un espace social en pleine transformation, mais, à travers le deuil de la comtesse de Saint-Fiacre, ne s'agirait-il pas du deuil de l'enfance, du deuil de la figure d'un personnage maternel tout-puissant ? Si, après tout, elle n'était qu'une femme idéalisée par les yeux d'un enfant qui s'efforce de préserver le monde enchanté de ses rêveries ? L'enfant de cœur — que fut Maigret, que fut Simenon lui-même — peut-il protéger efficacement ses désirs secrets ? Une énigme peut en cacher une autre et une adaptation réussie doit préserver en partie le mystère dont s'entourent certains secrets intimes.

Sans doute la critique simenonienne a-t-elle abusé des expressions journalistiques sensationnelles : le mystère Simenon, le cas Simenon, l'affaire Simenon, l'énigme Simenon... L'idée d'un secret partagé, entrevu mais non énoncé, entre les personnages, entre le romancier et ses lecteurs également, incite à soutenir l'idée d'un pacte dénégatif particulier à l'univers de Simenon, d'une connivence pour ne pas tout dire qui fonde le lien social limité d'une compréhension validée et partielle...

Quand Simenon écrit *L'Affaire Saint-Fiacre*, en janvier 1932, il se sert évidemment de son expérience de secrétaire particulier auprès du comte de Tracy, (à Paray-le Frésil, à Tracy-sur-Loire, à Nevers et à Paris) pendant un peu plus d'une année, entre mars 1923 et le début de l'année 1924. Mais le début du roman ne laisse aucun doute sur la question : ce sont les souvenirs d'enfant de cœur, (des souvenirs liégeois transposés), qui aiguillent le commissaire sur la piste du missel qui le mènera au coupable.

Deux réflexions m'ont guidé dans cette orientation. D'abord, un travail précédent sur la nouvelle intitulée *Le témoignage de l'enfant de cœur* m'a convaincu de l'importance, dans l'univers simenonien, d'une transformation psychique du rapport à la mère chez le garçon aux portes de la puberté : il est des secrets qu'on ne partage plus avec elle, comme pour se prouver son autonomie et se préserver d'un droit d'ingérence intempestif. La (re)découverte anticipatrice des exigences de la sexualité, avec la fin de la période de latence, ne s'exprime qu'au travers de la peur lancinante d'une menace corporelle imprécise mais pouvant, au pire, être une menace de mort. Loin d'être en butte à une curiosité sexuelle directe, c'est à un motif-écran³ que se trouve confronté le jeune garçon : celui du désir d'une possession matérielle, ici un vélo, là un sifflet ou un livre de valeur. La première

³ Par analogie au souvenir-écran de Freud, un souvenir qui masque un autre souvenir dont la remémoration doit rester inconsciente sous l'effet de la censure.

forme de la nouvelle, *Le vélo de l'enfant de chœur*, et sa reprise, en 1946, avec l'apparition du personnage de Maigret, sous le titre *Le témoignage de l'enfant de chœur*, ont une trop forte résonance avec les premiers chapitres de *L'Affaire Saint-Fiacre* pour que le rapprochement entre ces textes ne soit pas établi. Avec la nouvelle, Simenon épure, en quelque sorte, l'aventure intérieure de l'enfant de chœur, avant quelle ne se transforme en « névrose de classe » chez Maigret, chez le comte Maurice de Saint-Fiacre, chez le fils du régisseur ou encore chez le secrétaire particulier de la comtesse, tous, à divers titres, des ex-protégés de leur bienfaitrice. Le missel, l'objet désiré de l'enfant de chœur, constitue vraisemblablement le symbole qui structure le roman.

Mon autre source d'inspiration se trouve dans un texte posthume de Jean Fabre, datant de 1992 et consacré à notre roman : *Le Propre de la neige*⁴. Le titre surprend, faisant penser à *La neige était sale*, un roman écrit en 1948 dont la troisième partie dissimule à peine les révélations d'un plaisir masturbatoire du héros, pendant son incarcération. Jean Fabre cherche à découvrir la structure du texte chez Simenon :

L'inconscient, d'où qu'il parle et de n'importe quelle manière, se structure de façon complexe sans doute, mais assez rigoureuse. Le naturel n'est pas le n'importe quoi. Prenons pour exemple la structure familière du cristal de neige. Le propre de la neige est de présenter un ordonnancement impeccable, une parfaite symétrie. Une rationalité souterraine et exigeante (plus exigeante sans doute de demeurer secrète) gouverne cette création, naturelle s'il en est. Une lecture de *L'Affaire Saint-Fiacre* permettra de légitimer le recours à la métaphore du cristal de neige pour caractériser cette symétrie cachée qui régit en profondeur la maturation de l'organisation romanesque.

Cette structure, Jean Fabre la recherche dans la disposition des huit convives autour de la table pendant la veillée funèbre : un double groupement ternaire, sous la forme de deux trios ou triangles ayant le même centre, (formant donc une étoile à six branches). Nous emprunterons à Jean Fabre cette hypothèse d'une organisation de base autour de laquelle se produit la dynamique du récit. L'adaptation cinématographique d'un roman devrait épurer et transposer, tout en la conservant, cette structure de base. L'écriture filmique devrait recréer, les effets narratifs et visuels d'un texte écrit... N'étant pas un spécialiste de l'adaptation, je m'attacherai avant tout à cette idée de l'organisation textuelle du roman.

⁴ Jean FABRE, « Le Propre de la neige », *Traces*, n° 4, 1992.

Pulsion d'écriture et cure d'inconscient

L'organisation du récit ne peut être isolée de la notion d'écriture, d'un travail psychique à l'œuvre dans la production du récit romanesque.

Gérard Mendel⁵, en 1982, voit dans la difficulté du romancier à reconnaître pour siens les émotions et les affects qui habitent ses personnages la source même de la fécondité de Simenon :

... tous les romans de Simenon ont la même structure psychologique : ce sont des romans de la culpabilité comme ceux de Conrad et de Dostoïevski. Il s'agit toujours d'un type qui rate quelque chose, qui dérive dans une mauvaise direction, qui passe la ligne pour se détruire. Il s'agit en réalité du drame intérieur de Simenon, non perçu par lui, qu'il arrive à projeter dans des scénarios imaginaires chaque fois renouvelés.

Mendel trouve une formule originale — « une cure d'inconscient » — pour caractériser cette mise en roman, sans plan d'ensemble, l'auteur s'absorbant presque entièrement dans l'univers mental des personnages :

Simenon a eu cette capacité de pouvoir, à intervalles réguliers, projeter le trop plein de son inconscient dans un roman. Six fois par an, il s'offre une cure d'inconscient.

Dans cette perspective, structure du roman et scénario fantasmatique sont étroitement liés. On peut aussi se demander quelle fonction joue l'enquête dans ce processus.

Jean Freustié⁶, en 1966, faisait déjà le rapprochement entre les brusques désirs de solitude de Maigret, ses longues rêvasseries, sa prédilection pour les hôtels borgnes et les bistrots de banlieue, et la difficulté de s'arracher à son lit et à son appartement. De cet aspect des enquêtes du commissaire, il tirait la conclusion suivante : « À l'âge où est parvenu Maigret, on ne se masturbe plus guère. Soyez cependant assurés que c'est bien de cela qu'il s'agit, au moins en esprit (et remarquez au passage que dans l'œuvre de Simenon les plaisirs solitaires sont très fréquemment évoqués). Trop digne pour s'y abandonner, notre commissaire en retrouve "l'équivalent" dans une ronronnante quiétude ».

Freustié met ainsi en évidence une des composantes, auto-érotique, de la pulsion d'écrire chez Simenon, à côté du besoin intense de se délivrer de ses démons intimes en se plongeant dans un univers de fiction. Mais ce n'est pas le seul bénéfice de l'écriture. « Je ne suis pas le seul, donc je ne suis pas

⁵ Gérard MENDEL, in « Dossier Simenon », *Lire*, janvier 1982.

⁶ Jean FREUSTIÉ, « Les Bigorneaux de Maigret », *Le Nouvel Observateur*, 11 septembre 1966.

un monstre », avoue un jour, à des psychiatres venus l'interviewer, l'auteur pensant se libérer en partie de ses anxiétés, grâce à la confirmation que ses lecteurs se sont identifiés à la crise traversée par les personnages. Dans un article postérieur, Freustié remarque que l'enquête est présente aussi bien dans les romans durs que dans les romans policiers :

Ce qui m'a sauté aux yeux cette fois, c'est le mode qui ne s'applique peut-être pas à tous les livres de Simenon, mais sûrement à un grand nombre. Maigret ou pas Maigret, il s'agit beaucoup moins d'une action que d'une enquête. Il n'y a pas à proprement parler de ressort romanesque.⁷

Jules Bedner⁸, en 1990, distingue dans les *Maigret* deux histoires, l'une relative au crime, l'autre portant sur l'enquête. Les données relatives au crime sont fragmentées, peu sûres, leur chronologie est chamboulée. L'enquête, par contre, suit une temporalité linéaire, elle se déroule selon une procédure réglementée et selon une logique contrôlée :

la seconde histoire est l'histoire d'un regard, d'une pensée. [...] C'est pourquoi les observations et la pensée du personnage enquêteur occupent invariablement une place centrale dans le récit, que le texte rapporte l'évolution de cette pensée en toutes lettres d'une page à l'autre, ou que le lecteur, privé de renseignements directs, soit mis en état de la reconstruire à partir de certains éléments de l'action ou des dialogues.

Le lecteur nourrit ainsi l'illusion de connaître une part des pensées les plus intimes du commissaire et surtout ses intuitions et son parcours, le plus souvent tortueux, pour comprendre les tourments du suspect. La première histoire porte sur la crise d'un personnage qui s'est coupé de la communauté des hommes par le crime, le suicide ou la fuite, comme dans les romans durs. La seconde histoire rend visible et humain ce conflit psychique en le reconstruisant. Toutefois, l'enquête, par ses côtés réalistes et rituels, ne serait que le produit d'une rationalisation visant en premier à voiler le caractère fantasmatique d'un scénario dont nous avons souligné le double attrait : outre l'accomplissement d'un désir défendu, il propose en effet la perspective d'une punition, autrement dit d'un tribut payé au surmoi, une punition qui n'est pas celle que la loi impose. (p. 121)

Dans les dernières lignes de son ouvrage, Bedner n'est pas loin de penser lui aussi que l'écriture d'un roman correspond à une cure d'inconscient :

Arrivé à la fin des huit ou neuf jours nécessaires à la rédaction d'un roman policier, l'auteur peut arrêter le jeu des deux histoires, ce rêve évoluant selon

⁷ Jean FREUSTIÉ, « Une petite tente au milieu du jardin », in F. LACASSIN, et G. SIGAUX, *Simenon*, Plon, 1970, p. 53.

⁸ Jules BEDNER, *Simenon et le jeu des deux histoires. Essai sur les romans policiers*, Amsterdam, Institut de Romanistique, 1990.

les lignes du mythe qui lui a permis de communiquer, une fois de plus, avec ses tendances les plus obscures, tout en jonglant avec les lois du suspense. Quant au lecteur, il s'est non seulement laissé prendre à plaisir dans les pièges du suspense, dans une certaine mesure, il a fait sien ce rêve inquiétant ; avec un soupir de soulagement, il peut fermer ce livre. (p. 122)

Quel scénario fantasmatique se cache dans *L'Affaire Saint-Fiacre* ? Il se pourrait que le roman se structure en profondeur autour du thème d'une certaine culpabilité vis-à-vis d'un personnage maternel. Le personnage de l'enfant de chœur et le missel — comme objet de substitution du désir — tiennent une place importante dans l'économie du roman. Ce dernier ne peut être, à notre sens réduit à une chronique de la transformation des rapports économiques et sociaux entre la paysannerie et les hobereaux du Bourbonnais, ou encore au déclin des valeurs rurales de la petite bourgeoisie pendant l'entre-deux-guerres.

Un message mortel dans un missel, voilà, à la lettre, l'énigme à percer. La photographie de l'édition Fayard des années cinquante affiche clairement l'épicentre du roman.

Le missel et le corps nu de la comtesse

UN ÉCRIT incongru, un morceau de papier imprimé, a été glissé dans un livre de prières où il n'a pas sa place. Un texte anonyme, sans signature, mais promis à une large diffusion. Une coupure de presse extraite d'un quotidien régional divulguant un double et scandaleux secret de famille, révélant — d'abord — à une mère : le suicide de son fils et sa propre responsabilité dans ce suicide, faisant ensuite éclater au grand jour la vie dissolue de cette femme. Celui qui a placé cet article de presse dans le missel de la comtesse l'a fait avec l'intention machiavélique de la tuer.

Qui est la première victime : le fils poussé au suicide ou sa mère cardiaque ? Qui sera tenu pour le « vrai » coupable, l'auteur du billet ou la comtesse elle-même ? Le stratagème du crime parfait ne peut réussir que par son camouflage : la dissimulation de l'article dans un livre de prières, lui-même utilisé en un lieu où le recueillement et l'arrêt cardiaque se confondent à s'y méprendre. Seul Maigret peut, sans se croire fou, soupçonner un projet aussi perfide et se mettre dans la peau du suspect, comme dans la peau de l'enfant de chœur : l'envie d'un gosse de posséder un missel lui donne matière à penser « l'affaire ». Le missel et l'enfant de

chœur sont les fils d'Ariane pour mener l'enquête, le missel est le *porte signifiant* qui court tout au long du récit.

[...] Elle priait ardemment... Elle avait un visage émacié, des mains trop longues, trop fines qui étreignaient un missel... (p. 13)

«*Et ne nos inducas in tentationem...*»

Les doigts de la vieille dame se disjoignent, découvraient le faciès tourmenté, ouvraient le missel. (p. 15)

Maigret mêle les répons de la messe et le pressentiment qu'un crime va être commis, comme s'il était coupable de le penser, d'imaginer ce qui paraîtrait invraisemblable à n'importe qui. À plusieurs reprises, le narrateur fait état d'une impression de sacrilège, de profanation d'une chose sacrée. «La femme de César ne doit pas être soupçonnée», dit un ancien adage : une comtesse, veuve, fait office ici de figure maternelle idéale et sa bonté proverbiale ne réussit ni à masquer ses désirs charnels, ni la nudité de son corps. Le missel nous renvoie d'emblée à un corps vieilli et à une passion ardente... «Ne nous induis pas en tentation...» : attaque imaginaire, un tantinet sadique, contre le corps fantasmé d'une mère.

Sans doute, par la bouche du docteur, les aventures pitoyables de la comtesse avec ses jeunes protégés qui abusent de ses bontés et des restes du patrimoine seront mises au jour, mais l'accusation est plus virulente : il s'agit des mensonges d'une mère, pour cacher ses désirs et sa détresse sous les apparences d'une générosité pieuse, avec la complicité active d'un jeune curé, lui-même dévoré autant par le mysticisme que par le déni de la chair.

Ce procès larvé intenté à la comtesse se déroule sur un plan visuel, celui de l'anatomie dénudée. Au début du roman, l'attention de Maigret se porte sur le spectacle d'une orante, la tête entre les mains, une femme en prière agenouillée sur un banc d'église. Le sacrilège, comme dit Maigret — car cette femme incarnait, dans ses souvenirs, «toute la féminité, toute la grâce, toute la noblesse» — va consister à donner d'elle le spectacle d'un cadavre nu, exposé aux regards étrangers, sur le lit de sa chambre. Si l'autopsie, «inspection et description de toutes les parties d'un cadavre, après ouverture et dissection, en vue de déterminer les causes de la mort», ne s'impose pas, l'expertise médicale est rapportée avec une certaine minutie et en des termes insistants sur la nudité du corps féminin. L'examen corporel «collectif» du cadavre commence sur trois chaises à la sacristie :

On n'avait pas encore osé dévêtir la comtesse. On avait posé en vain un miroir sur ses lèvres. On avait écouté son cœur qui ne battait plus. (p. 17)

À son arrivée, le médecin pousse plus loin les investigations :

Il n'hésita pourtant pas, lui, à dégrafer le corsage, pendant que le prêtre détournait la tête. (p. 18)

Pendant le transport du cadavre en auto jusqu'au château, le spectacle de la comtesse dépoitraillée suscite l'énerverment du narrateur :

Elle était morte! On l'avait poussée, comme une chose inerte, dans le coupé, et on avait dû replier ses jambes! On n'avait même pas rattaché son corsage et du linge blanc jaillissait du noir de la robe de deuil! (p. 22)

Le placide Maigret finit par s'impatienter devant la lenteur des dispositions prises en arrivant au château :

— Eh bien! Qu'est-ce qu'on attend pour transporter la comtesse dans son lit? tonna Maigret avec indignation.

Tout cela lui semblait sacrilège, parce que cela ne concordait pas avec ses souvenirs d'enfance. Il en ressentait un malaise non seulement moral mais physique! (p. 23)

Et Maigret qui se voit invité par le docteur à déshabiller la morte échappe à cette corvée en interrogeant quelqu'un, tout en suivant, de l'oreille, l'avancée des travaux :

Derrière la lourde porte de la chambre, on entendait les allées et venues, le grincement des ressorts du lit, des ordres donnés à mi-voix à la femme de chambre par le D^r Bouchardon : on dévêtait la morte! (p. 26)

Maigret finit par entrer dans la chambre de la comtesse et par se tenir informé du résultat de l'examen médical détaillé. Son inspection personnelle porte sur l'ameublement et la vue par la fenêtre :

Et Maigret poussa la porte de la chambre, évita de regarder vers le lit sur lequel la morte était entièrement nue.

La chambre ressemblait au reste de la maison. Elle était trop vaste, trop froide, encombrée de vieux objets dépareillés. En voulant s'accouder au marbre de la cheminée, Maigret s'aperçut qu'il était cassé.

[...]

Et il referma la porte derrière la femme de chambre, alla coller son front à la fenêtre, laissant errer son regard sur le parc tout feutré de feuilles mortes et de grisaille. (p. 27-28)

Maigret fait aussi son inventaire, celui de la chambre, celui de la vue sur les dépendances, comme s'il cherchait à se fondre dans le cadre, à ne pas être... reconnu. La scène débouche précisément sur son identification, et cela est narrativement énorme. Comment un gamin du pays pourrait-il ne pas être reconnu par son amie d'enfance, la petite Tatin qui louchait, par son camarade de classe, le médecin, par les gens du pays le croisant vers l'église? Mais le narrateur impose cet *incognito* comme un élément dramatique

essentiel : la scène est «traumatique», le voyeur ne peut en assumer la vue, constater, avec consternation, la dégradation du réel. Le regard de Maigret balaie le champ, ne se pose nulle part. Le commissaire s'en remet à la parole et aux gestes du seul médecin pour l'examen détaillé du corps de la morte. Maigret attend à la fenêtre pour demander un rapport verbal à son partenaire, quand a été remplie la formalité rituelle, impersonnelle, soulignée par l'emploi judicieux de l'adjectif *vague*⁹ :

Geste vague du médecin, qui jeta une couverture sur le cadavre [...]

(p. 28)

Les questions de Maigret invitent à la dénégation formelle :

- [...] Bien entendu, vous n'avez trouvé aucune trace de blessure?
- Aucune!
- Pas même la trace à peine perceptible d'une piqûre?
- J'y ai pensé... Rien!... Et la comtesse n'a absorbé aucun poison...

Le médecin n'a rien trouvé, il n'y avait rien à voir dans cet examen anatomique. Le portrait de la comtesse est moral :

Une de ces femmes qui sont un modèle de conduite jusqu'à quarante ou quarante-cinq ans...

(p. 29)

La seule chose étrange pour le médecin est la présence du commissaire à Saint-Fiacre. À la remarque faite par le docteur : «J'ai l'impression de vous avoir déjà vu quelque part déjà...», le policier reste évasif : «C'est possible...» et il s'éclipse ailleurs, il a d'autres chats à fouetter pour l'instant. Dans le missel, objet de culte destiné à une piété ardente, incompatible avec des pensées lubriques, a donc été perfidement inséré un scandaleux message. Trafiqué ou non, le missel ne fonctionnerait-il pas, en partie, comme un de ces objets fétiches, dont Freud, en 1927, (peu de temps avant l'écriture du roman) a donné la définition suivante : «un substitut du pénis»? L'objet fétiche est lié à une croyance du jeune enfant, qui doit normalement disparaître avec la maturation oedipienne et le constat anatomique de la différence sexuelle : croyance en un pénis chez la mère. Si, ajoute Freud, le sujet renonce en principe à cette croyance, le fétiche «est là pour le garantir contre la disparition. Je dirais plus clairement que le fétiche est le substitut du phallus de la femme, (la mère) auquel à cru le

⁹ Flou, indécis, incertain, indéterminé : machinal, sans intention, sans y penser, comme un automatisme mental.

petit enfant et auquel, nous savons pourquoi, il ne veut pas renoncer¹⁰. » Le fétiche signifie une défense narcissique contre l'angoisse de castration et s'accompagne du désaveu (*Verleugnung*) de la différence des sexes. On le verra, la question de l'identité sexuelle et des places dans le lit de la comtesse est en rapport complexe avec la possession, la détention du missel, surtout depuis qu'il est « appareillé », « engrossé » d'une petite chose écrite.

Rien dans cette scène mortuaire ne renvoie avec insistance à un traumatisme psychique, à un choc ancien en présence du constat de la différence des sexes : au contraire, le récit opère une neutralisation de la scène, une banalisation des affects, comme si tout cela n'était que l'effet d'un hasard aveugle dans une enquête de routine. Or, justement, Maigret se sent obligé d'assumer une suspicion de crime « vague », de supposer des intentions dont tous les protagonistes sont potentiellement capables. Le lecteur en est à se demander si Maigret lui-même n'est pas à compter au nombre des suspects, tant son imaginaire pourrait lui jouer des tours : il lui faut un billet anonyme pour visiter la tombe de son père, il ignore sa mère, il n'est reconnu par personne, on lui salit ses souvenirs d'enfance, il se prend pour un fantôme, etc.

Le commissaire serait-il ébranlé dans sa subjectivité ou, par le truchement d'une enquête, chercherait-il, pour le plus grand plaisir du lecteur, à tenter de contrôler un choc plus ancien : celui, pour un petit garçon, de la différence anatomique entre les hommes et les femmes¹¹ ? Une autre scène non-dite, serait ainsi répétée par la mise en scène actuelle. Le mécanisme psychologique de la dénégation consiste à réaffirmer ce qu'on constate actuellement comme réel, tout en souhaitant conserver des croyances anciennes qui refusent de prendre acte de ce jugement de réalité. Du regard fuyant, furtif au regard souriant, libéré du poids d'un accablement sourd et de préoccupations plus ou moins honteuses, comment comprendre la transformation qui parcourt le récit ?

¹⁰ Sigmund FREUD, 1927, « Le Fétichisme », in *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, 1969, p. 134. Freud note avec humour que cette angoisse de castration peut être comparée à de prétendus désastres institutionnels : « C'est d'une panique semblable que sera pris l'adulte aux cris de : « Le trône et l'autel sont en danger », panique qui le mènera aux conséquences dénuées de logique. » La peur du vide y trouve probablement ses racines. Mais on y trouve aussi la source de la confusion entretenue par quelques critiques, à tenir Simenon pour un monarchiste convaincu ou un crypto-militant de la foi chrétienne.

¹¹ En présence du corps dénudé de la comtesse, Maigret se concentre sur le paysage natal : « à gauche, sous les arbres, le toit rouge de la maison du régisseur, où il est né ». Courbet a baptisé *L'origine du monde* son célèbre tableau où il peint le sexe offert d'une femme sans visage...

L'envie du missel

— Il faudrait avant tout retrouver le missel !

Il n'avait pas envie de rentrer au château. Là-bas, quelque chose l'écoeura, l'indignait même. (p. 43)

Pour chasser cette image impensable du corps féminin nu en de pareilles circonstances, il faut remonter au missel — un paravent qui évite la confrontation au sacrilège du cadavre nu et qui permettrait de fonder l'éventuelle préméditation. Le commissaire se repasse le début du film des événements :

La comtesse à son banc... Personne ne s'était approché d'elle... Elle avait communiqué... [...] Puis elle avait ouvert son missel... Un peu plus tard, elle avait à nouveau le visage dans les mains... (p. 35)

On n'est pas vraiment en présence d'une scène primitive au sens freudien, mais c'est bien en temps que témoin direct (et accidentel) d'une scène qu'il n'aurait normalement dû vivre que Maigret trouve son intuition intime : l'idée d'un texte surprise qui tue, un signifiant mortifère dans le missel. Le missel est pour lui ce porte signifiant qu'il faut retrouver d'urgence :

— Qui a ramassé le missel ?

[...]

— Eh bien ! vous annoncerez à tout le village qu'il y a une grosse récompense pour celui qui me rapportera le missel. (p. 36)

Les accusations portées contre Ernest, l'enfance de chœur, par sa mère, qui le traite de « gibier de bagne » sont l'inverse d'impossibles autoaccusations : tout le vice serait du côté du gamin, alors qu'elle ne serait pas tentée de lui faire violence pour toucher les vingt francs de récompense :

— Je veux d'abord vous dire, monsieur le commissaire, qu'on a toujours été honnête dans la famille !

[...]

— [...] Il y a des mois qu'il pleure pour que je lui achète un missel ! Un gros comme celui de M. le curé ! Est-ce que vous imaginez ça?... Alors quand on m'a parlé du missel de M^{me} la comtesse, j'ai tout de suite pensé... [...] Je suis allée dans la chambre et j'ai trouvé ça sous le matelas...

[...]

— À son âge, je ne savais pas lire, moi ! N'empêche que je n'aurais jamais eu assez de vice pour voler un livre... (p. 48-49)

La culpabilité — celle d'un voleur — du gosse giflé en public, est renforcée par le reproche de faire des demandes infantiles, insensées pour des parents pauvres : posséder un gros missel ! Les reproches de la mère, sa tricherie calculatrice, son incapacité d'anticiper et de satisfaire les désirs secrets de son fils — désirs bien chastes : un missel ! Il ne s'agit pas de penchants

inavoués pour la masturbation! — retournent les attaques sadiques des fils pour leur mère qui seraient à l'origine de la mort de la comtesse. Cette inversion n'apparaît dans le texte que comme une suite accidentelle. Or, c'est peut-être cette accusation injuste, un semblable cuisant souvenir d'enfance — le souvenir d'un désir non satisfait —, qui est à la genèse du roman¹². Le mensonge maternel vient confirmer l'innocence de l'enfant de chœur, ses envies les plus chastes, les plus propres et provoque son humiliation, son indignité, qu'il rejette. Maigret confesse, *in petto*, pareil désir secret, au même âge :

Peut-être parce que Maigret, jadis, avait eu envie — sans jamais en posséder! — d'un missel doré sur tranche, avec non seulement l'ordinaire de la messe, mais tous les textes liturgiques sur deux colonnes, en latin et en français. (p. 50)

L'apparition de faits analogues, dans *Pedigree*, mérite d'être rappelée. Roger Mamelin, sept ans, au moment de sa première communion, éprouve une impérative pulsion scopique pour le sexe féminin, celui de Lucile, la petite fille du « légumier », et cet épisode est contemporain d'une féroce colère de la mère exigeant de son fils qu'il demande pardon¹³. Peu de temps après, lassé de son vieux catéchisme d'occasion,

Roger désirait si ardemment un catéchisme neuf au dos craquant qu'un jour il est allé trouver Frère Mansuy : — Ma mère a dit que vous me donniez un catéchisme neuf.¹⁴

Comme le mensonge devait inévitablement être un jour découvert, il a fallu rendre le livre neuf. Avant que la catastrophe n'arrive. Avant qu'une humiliation publique ne soit infligée à la mère et, au gosse, une sévère punition pour n'avoir pas dit la vérité.

Ici se joue la structure inconsciente du texte, pressentie par Jean Fabre qui parlait à ce propos *du propre de la neige*. Il semblerait que le garçon parvienne à s'émanciper, suite à la révélation d'un mensonge maternel, de la toute-puissance conférée à sa mère, en opposant l'image idéalisée d'une mère bonne et généreuse à celle d'une mère faible et injuste, ou méchante. Les attaques sadiques contre l'image maternelle ont pour prétexte le mensonge sur la différence anatomique des sexes, sur le déni de la castration et sur l'innocence des envies des enfants, supposées pures

¹² Dans « Le Témoignage de l'enfant de chœur », le vélo est imaginativement possédé et il comble la même envie que le missel. Un secret qui échappe au contrôle maternel.

¹³ *Pedigree*, Éditions Rencontre, tome 19, p. 104.

¹⁴ *Ibid.*, p. 115–116.

par nature. L'identité sexuelle (faire partie des hommes ou des femmes) et la tolérance à la vie fantasmatique (ne plus craindre l'invasion psychique) seraient le résultat de cette suspicion des intentions vertueuses d'une mère, suivies de leurs réparations. Le chapitre 9, le sociodrame à la Walter Scott, procédera à l'exorcisme de tels « sacrilèges ».

Il n'est peut-être pas inutile d'insister sur la valeur mythique de ces processus psychiques qui autorisent l'émancipation du fils par rapport à sa mère supposée providentiellement bonne et intermédiaire privilégiée avec les puissances religieuses : elle permet ou non l'accès au missel, à l'objet désiré et également au signifiant qu'il contient.

La lutte des fils pour reprendre possession du missel

LA DÉTENTION du missel et les choses peu avouables constituent deux séries, apparemment juxtaposées, mais imbriquées l'une dans l'autre, comme le missel et le papier qui le pollue par ses allusions sexuelles — cela tout au long du récit. L'enfant de chœur continue de jouer un rôle jusqu'à la fin de l'histoire : il a été circonvenu¹⁵ par le suspect — on l'apprend dans le dernier chapitre — pour égayer les soupçons sur un autre et tenter de récupérer *in extremis* la coupure de presse.

Dès qu'il entre en possession du missel, Maigret le dissimule dans sa poche et cherche à éviter toute fuite. Il n'a jamais soufflé mot à quiconque jusque-là de ses pensées secrètes. Il lui faut à présent s'isoler dans un endroit protégé des curieux pour examiner l'objet. Il pense d'abord à s'enfermer dans sa chambre, puis choisit de s'arrêter en rase campagne. « L'arme du crime ! Un morceau de journal de sept centimètres sur cinq ! » (p. 51), plutôt mal imprimé, découpé à la diable, lui saute au yeux, comme s'il n'y avait pas la moindre image pieuse dans le missel : le livre s'ouvre de lui-même à la page 221, « à une page où un papier était intercalé entre deux feuillets » (p. 50). Le lecteur admirera les précisions techniques¹⁶ sur la fabrication du message. Un faux, une simple épreuve tirée à la main sur une linotype et dont l'envers de la feuille porte exactement le même texte (p. 52). L'assassin s'est donc rendu récemment à Moulins, dans l'imprimerie d'un journal. La première décision de Maigret est de se rendre chez l'enfant de chœur, de lui

¹⁵ Circonvenir : chercher à tromper par des détours artificieux (*Petit Larousse illustré*, 1968).

¹⁶ La police de caractères est même indiquée, page 123, en *cheltenbam corps neuf*.

promettre un beau missel neuf, avec des lettrines rouges, à une condition : « tu vas me dire franchement où tu as pris celui-là. » (p. 54). Le gamin a trouvé le missel caché sous son surplis à la sacristie. Le curé, informé de la teneur du bout de papier, n'est pas étonné, il connaissait la vie privée de sa paroissienne (p. 56). Jean Metayer lit le papier (p. 59) et en informe son avocat (p. 74). Le centre de gravité de l'enquête s'est déplacé à Moulins, où le billet a été fabriqué sur linotype.

Là, Maigret remarque la présence d'Ernest et de sa mère dans un magasin de jouets : les bruits stridents d'un sifflet (p. 117) lui font penser que l'enfant de cœur a, cette fois, été réellement circonvenu par l'assassin non encore démasqué. Le marché, anodin en apparence, sera la preuve formelle des manigances du meurtrier pour brouiller les cartes et faire arrêter un innocent à sa place. La plupart des personnes impliquées dans la mort de la comtesse et le vol du missel, (Ernest et sa mère, Maigret, le secrétaire et son avocat, le fils du régisseur, le fils de la comtesse) ont eu la même envie de fureter à Moulins. Avant l'enterrement, elles vont se retrouver au banquet funèbre pour une grande explication finale bien arrosée, présentée comme un récital « de haute psychologie » (p. 155).

Dans cette parodie théâtrale de repas totémique d'une mère primitive pour la horde sauvage de ses fils — avec un poulet demi-deuil et à boire sans modération! —, Maigret se débrouille pour ne pas être lui-même suspecté de sacrilège, pour garder « son » secret et laisser le « crime » impuni. Toute la mise en scène, que le lecteur soupçonne, sans en être véritablement informé, consiste à obtenir d'un assassin qu'il se désigne, qu'il se démasque lui-même par besoin de triompher sur toute la ligne. Pour y arriver, il faut un complot d'une partie des convives : ce sera le simulacre de la mort du comte.

Maigret affiche de plus en plus son malaise, comme s'il ne tirait pas les ficelles en coulisses. Au moment de la prise de connaissance de l'entrefilet, il ne supporte pas « l'ambiance qui l'écrasait. Il se sentait atteint personnellement par le drame, écoeuré. Oui, écoeuré! » (p. 69). Après ses premiers interrogatoires, « Maigret était plus fatigué que par dix enquêtes normales. Il ressentait une véritable courbature à la fois morale et physique. » (p. 92), Pendant le psychodrame, « Maigret en avait les doigts de pieds mal à l'aise dans ses chaussures. Tout cela était odieux, sacrilège! » (p. 159). Pendant que le comte fait « de la psychologie transcendante » (*sic*), « jamais, de toute sa carrière, Maigret n'avait été aussi mal à l'aise. Et sans doute était-ce la première fois qu'il avait la sensation très nette d'être inférieur à la situation. Les événements le dépassaient. » (p. 162).

Lors de ce grand lavage de linge sale en famille, chacun en prend pour son grade, sauf Maigret que le narrateur pose en simple spectateur, à qui

rien n'est reproché, mais qui ne supporte pas d'être... un voyeur. Le missel n'est pas oublié dans ce réquisitoire général, l'acte clandestin est rappelé pour mémoire : « Ce n'est pas un crime de glisser une feuille de papier dans un missel... » (p. 153). Le comte émet plus loin l'hypothèse qu'il en est l'auteur possible, pour encore soutirer de l'argent à sa mère : « Je glisse le papier dans son missel, histoire de l'effrayer et de l'attendrir, etc. » (p. 163). Il montre comment le secrétaire fait un coupable tout désigné : « Lui qui vivant au château, peut comme il veut et quand il veut glisser le papier dans le missel » (p. 163). Il faut le simulacre de la mort du comte et sa résurrection miraculeuse pour que l'assassin soit démasqué, un coup de théâtre abracadabrant et on ne saura jamais si Maigret était de mèche ou pas. L'essentiel n'est pas là, mais dans le fait qu'une manœuvre secrète est démasquée par une comédie encore plus proche du simulacre, l'arroseur étant arrosé par plus roué que lui, avec l'aide de compères. Ce qui est reproché à Émile Gautier, c'est « de s'être introduit jadis dans le lit de la comtesse » (p. 179), mais surtout d'accuser formellement le comte, qu'il croit mort, d'avoir tué sa mère. Il entend en donner la preuve formelle et irréfutable par le récit arrangé de la tentative pour circonvenir l'enfant de chœur :

— Vous n'avez pas d'autre preuve ?

— J'en ai une ! Cet après-midi, l'enfant de chœur est venu me voir à la banque, avec sa mère... C'est sa mère qui l'a fait parler... Un peu après le crime, le comte a demandé à l'enfant de lui donner le missel et lui a promis une somme d'argent... (p. 171)

Une allégation capable de réveiller un mort, évidemment. L'enfant de chœur est encore une fois une pièce centrale dans les grandes manœuvres pour faire la part des mensonges et des réalités. Mais tout cela n'est qu'un drame de famille et n'a rien à voir avec la justice, nous assure le narrateur.

Les regards restaurés ou non

LE REGARD permet de suivre l'issue psychique de l'enquête et la position de l'enfant de chœur préfigure l'issue différente du destin des pulsions dans la transgression vis-à-vis de la figure maternelle.

Pas d'explications psychologiques dans ce roman, tout est montré par des regards. D'abord les regards successifs de Maigret sont portés sur la comtesse, aucune parole n'est échangée entre eux. Puis les regards de

suspicion entre hommes, avec ce souci de Maigret de rester *incognito* et d'accompagner l'investigation en sous-main, plutôt que de la diriger ouvertement.

Les regards que s'échangent les deux hommes oscillent entre deux pôles. D'une part, celui de la culpabilité flagrante, déniée mais avérée, où la honte et l'humiliation sont publiques. D'autre part, le regard qui contient le désir secret (de posséder le missel), un regard complice assorti d'une identification muette de ce désir, et suivi, soit de la réalisation magique de ce dernier, soit d'un rituel de réparation. Le destin de l'enfant de chœur pourrait, sans le soutien efficace de Maigret, avoir une issue catastrophique.

Le regard de Maigret rencontra celui du gamin. Ce fut l'affaire de quelques secondes. N'empêche qu'ils comprirent l'un et l'autre qu'ils étaient amis. (p. 50)

Alors qu'il vient d'être giflé et insulté par sa mère, il a pu se préserver de la honte et d'un sentiment de catastrophe intime : ainsi est évitée une dégradation à ses propres yeux à travers le regard des autres. C'est ce qui arrivera à Émile Gautier, pour avoir trafiqué le missel et pour avoir chargé l'enfant de chœur, contre un sifflet de boy-scout, d'en faire accuser le comte :

Émile Gautier saignait. [...]

Car le spectacle était affreux : une face tourmentée, plaquée de sang ; le nez qui n'était plus qu'une tumeur et la lèvre supérieure fendue ...

Et pourtant le plus laid, le plus odieux, c'étaient les yeux dont le regard fuyait ... (p. 179)

Le comte, comme l'enfant de chœur, échappera à cette condamnation intime. Dans les dernières lignes du roman, l'échange d'un regard fait état d'un travail de deuil en train de se poursuivre, d'un travail de réparation écartant la croyance à une nécessité interne d'autopunition masochiste. Les deux hommes se rendent à l'église pour les funérailles :

Deux regards se rencontrèrent : celui du comte et celui de Maigret.

Est-ce que le commissaire se trompait ? Il lui sembla que sur les lèvres de Maurice de Saint-Fiacre flottait une ombre de sourire. Non pas le sourire du Parisien sceptique, du fils de famille décaqué.

Un sourire serein, confiant ... (p. 189)

Si cet échange prend la valeur d'un pacte, d'une décision de conduite pour l'avenir et d'une confiance retrouvée, il n'en reste pas moins que cette signification est assumée par Maigret (et par le lecteur probablement). Elle reste « subjective » et ne prend la forme d'un échange verbal mais celle d'un secret partagé, sans mot pour le dire.

Dénégation et pacte dénégatif

DANS un célèbre article paru dans *Les Temps modernes*, « Je sais bien mais quand même »¹⁷, Octave Mannoni montre que le lien social se fonde sur la dénégation de la castration, précisément sur le refus du constat de la différence sexuelle anatomique entre les hommes et les femmes. Dans toutes les cultures, le jeune garçon est confronté au scandale troublant de l'absence de pénis chez la femme. Le mensonge maternel, (avec son extension, le mensonge parental, quand les parents se font passer pour le père Noël, pour Saint-Nicolas ou pour les fantômes des ancêtres et entretiennent des croyances destinées aux enfants), cache aux enfants les mystères de la naissance.

Le mensonge allégué de la méconnaissance savamment entretenue par la mère est une attaque sadique contre la tendresse et la bonté maternelles, (une tentative de vol du phallus maternel, dirait-on), pour contenir l'effraction de l'intégrité psychique par l'irruption nouvelle de la pulsion sexuelle. Il faut que la mère survive à ces attaques fantasmatiques pour que l'enfant puisse se réparer, en espérant retrouver une sérénité intime après cette rude bataille, tout en réparant la figure maternelle, moins idéalement imaginée et plus en conformité avec le personnage de la mère réelle.

Est-ce là le secret des hommes ? La source ancienne de la complicité des mâles contre le pouvoir maternel des femmes conçu comme une limitation radicale de leur possibilité d'être heureux un jour sans accumuler les ratages ? Quel est ce secret que partage Maigret avec l'enfant de chœur, puis avec le fils de la comtesse ? Pas seulement celui d'une masturbation honteuse et réprouvée par la mère, le roman n'en dit rien pour l'enfant de chœur. Pas seulement les « actes crapuleux d'un saligaud », l'auteur du billet caché dans le missel. Pas seulement celui d'un gamin de village devenu commissaire qui se venge de l'humiliation de sa condition sociale de fils de domestique (Maigret et Émile le fils du régisseur). Pas seulement celui d'un fils miné par la dégringolade mondaine et le chantage au suicide. Le secret, c'est de survivre aux attaques sadiques contre le corps de la mère et parvenir, ici par une sorte de « psychodrame » à se dégager de cet imaginaire d'une mère à la fois idéalement trop parfaite et scandaleusement mortifère.

Se référer au concept de pacte dénégatif, c'est se demander « comment le sujet singulier se constitue dans sa réalité psychique à partir de la place

¹⁷ Et repris dans Octave MANNONI, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Le Seuil, 1969.

qu'il occupe dans un ensemble et vers laquelle il tend dans la structure psychique de l'ensemble»¹⁸. Pour donner du sens à ce qu'il éprouve, à ce qu'il ressent, tout individu opère un tri «subjectif dans ce qu'il reconnaît et accepte de son expérience comme sienne et cela passe par l'idée qu'il se fait de l'autre, du socius, de son appartenance sociale, de ce qu'il garde pour lui et de la complicité qu'il partage avec quelque autre à ce sujet. Le choix de la part de ce secret s'autorise précisément de ce qu'on suppose de tricheries intimes et non avouées chez autrui, considéré pour cela comme faisant partie de la même tribu. À la condition expresse que ce secret supposé soit juste entrevu et ne soit pas ouvertement commenté.

L'idée de pacte dénégatif, cette attitude qui vise à taire un secret commun, à laisser les termes du contrat de «reconnaissance interpersonnelle» dans l'ombre, à ne pas imposer les clauses d'un pacte, me paraît éclairer l'audience de Simenon. Sans autre ambition affichée que de raconter des histoires, n'étant pas là, à son écritoire, pour enseigner, instruire, soulager ou punir, il s'appuie sur un pacte dénégatif qui passe par une communication culturelle qui joue à travers la distance, l'absence et la difficulté d'interactions directes réelles. Mais ce qui en fait la valeur, c'est cette exigence de montrer le travail dépressif à l'œuvre dans la souffrance, la crise du sujet en un mot, la difficulté d'établir des compromis identificatoires et de se donner des raisons de vivre, quand on se raconte des histoires. Et ce qui donne un sens à l'existence, c'est la rencontre d'un semblable, d'un autre qui paraît encore plus malheureux que soi et qui nous détourne un moment de nos propres angoisses.

Les lecteurs de Simenon, ceux qui ont pris l'habitude de le relire, en tout cas, retrouvent dans la lecture ce mélange de sollicitude maternelle (dans l'attention portée au personnage par le narrateur et quelques figures féminines), et de refus de dépendre de quiconque, si caractéristique de l'émancipation adolescente.

Le pouvoir du négatif renvoie au maintien d'un refoulement, d'un défaut d'accès à la signification d'une représentation, à quelque chose qui est resté en souffrance et qui n'a pas (encore?) accédé à la symbolisation. D'où l'intérêt d'une figuration à travers des personnages fictifs qui permet à un romancier de ne pas se poser la question de l'origine de ces affects : ils sont ceux de tout individu et de personne. Si la comtesse de Saint-Fiacre est bien une figure maternelle pour des adolescents, le traitement fantasmatique

¹⁸ René KAËS, «Le pacte dénégatif dans les ensembles transsubjectifs», in A. MISSENERD *et al.*, *Le négatif. Figures et modalités*, Paris, Dunod, 1989.

dont elle fait l'objet dans le roman serait à l'origine de ce regard complice des vieux adolescents qui ont remporté quelques batailles sur eux-mêmes, sur leurs démons intimes et peuvent assumer « socialement » leur identité sexuelle : comme un lien restant discret sur leur monde interne.

Faut-il, à ce moment revenir sur les problèmes d'adaptation du roman, sans s'y attarder ? La focalisation (de la caméra) sur le missel et l'enfant de chœur devrait permettre de discerner la meilleure adaptation. L'ambivalence foncière de Maigret confronté à ses souvenirs d'enfance, son souci de ne pas se livrer, se découvrir, sa répugnance à assumer ouvertement la direction de l'enquête, sa relative passivité sont essentielles à la logique de ce récit. Un travail psychologique proche d'un accablement (celui d'un suspect dissimulé redoutant une accusation probable) envahit un moment Maigret, soucieux de ne pas dévoiler trop tôt sa complicité avec ses partenaires, avant le moment venu. Enfin les concepts de mensonge maternel, de dénégation et de pacte dénégatif, mettent en valeur, à mon sens, la dynamique qui traverse secrètement le texte, à bas bruit. Les différences sociales, les différences de classe sont bien dans le tableau du roman, mais elles ne font que renforcer une honte diffuse qui vient de plus loin et qui se condense dans le désir de la possession d'un missel : quelque chose d'apparemment inaccessible à sa condition, mais qui se maintient chez l'adulte comme rêverie de l'enfant et qui s'affranchit de la toute puissance maternelle.

Pour le fils, pour l'enfant de chœur aussi — Maigret faisant le lien —, la réconciliation avec soi-même et la potentialité d'une reconnaissance de la part d'autrui, (après une effraction de la subjectivité consécutive au « sacrilège » du corps maternel idéalisé) dépend du maintien du secret de

Paris, 1^{er} novembre – Un dramatique suicide a eu lieu ce matin dans un appartement de la rue de Miromesnil occupé depuis plusieurs années par le comte de Saint-Fiacre et son amie, une Russe nommée Marie S...

Après avoir déclaré à son amie qu'il avait honte du scandale provoqué par certain membre de sa famille, le comte s'est tiré une balle de browning dans la tête et [il] est mort quelques minutes plus tard sans avoir repris connaissance.

Nous croyons savoir qu'il s'agit d'un drame de famille particulièrement pénible et que la personne dont il est question ci-dessus n'est autre que la mère du désespéré.

ce combat intime avec le désir et de son refoulement partiel pour se libérer de ses démons intimes : le corps de la mère est la première institution rencontrée dans la construction du sujet. Peut-être est-ce là la signification principale du billet glissé dans le missel, une découverte essentielle pour fonder l'altérité, comme l'identité personnelle et sociale ?

Le texte du billet glissé dans le missel pose ce curieux rapport entre la survie du fils et la vie scandaleuse d'une mère, dévoilée au grand jour : un drame de famille traversé à l'adolescence, pas un crime.

Il semble que cela constitue la matière de « l'enquête » la plus connue de l'œuvre de Simenon, que l'opinion commune tient pour un auteur de romans policiers... Le sourire du comte interprété par Maigret, dans les dernières lignes du roman, est, en définitive, la seule énigme à comprendre : un secret qui se partage sans se dire. Le métier d'homme est difficile, dit quelque part un personnage de Simenon, d'autant plus difficile qu'un fils est confronté, dans son imaginaire, aux attaques sadiques et à la réparation de ses imagos maternelles.

Paul MERCIER
Laboratoire de Psychologie
Université de Franche-Comté

Christian NEYS

Simenon ou l'écriture photographique

GEORGES SIMENON, écrivain de l'inconscient. La phrase motivera ce compagnonnage entre le psychanalyste et l'écrivain. Des textes, des communications scientifiques, des articles, tous argumentés de ce qui fait la psychanalyse : la rencontre parlée, dans ce cas-ci par l'intermédiaire d'une correspondance courant sur les dernières années de la vie de l'écrivain. Un livre se prépare à en laisser la trace. L'intervention de ce jour me permet de la réactiver autour de ma troisième lettre, adressée le 24 juin 1986. Dans cette correspondance, je fournis à Simenon des « thèmes ». Il me répond, selon ses propres termes, « en toute simplicité et en toute sincérité ». Dans cette lettre, je lui livre ce qui spécifie mon travail. Cette fois-ci, c'est le regard comme « fonction essentielle de la jouissance humaine ». Le regard se trouve particulièrement impliqué dans la lecture des romans. De quelle façon ? Je communique à Georges Simenon ce que lui-même m'enseigne, quand je le lis. « Le lecteur y [dans les romans] entre totalement, participe comme "*regard*" à toute l'histoire. Ce plaisir fonctionne "*à plein*" quand on lit vos romans, avec une telle facilité qu'elle peut bien en expliquer en partie le succès. Il en est de même pour l'aisance avec laquelle vos romans ont pu être soumis à l'adaptation à l'image (cinéma, télévision) ». Je poursuis : « Il y a donc un art de laisser faire le regard, de le rendre disponible pour le lecteur. Par ce regard, le lecteur fonctionne comme acteur du roman, un acteur qui regarde, et y trouve du plaisir. »

Il y a donc, pour le lecteur, plus que le simple fait de se retrouver comme sujet dans le texte que Simenon déroule. Ce « plus » tient justement dans la façon de s'y retrouver, une façon quasi physique. Autour du regard, j'enchaîne mes questions. Regard et curiosité, son plus ancien souvenir, ce qui motive son besoin de s'isoler pour écrire. Georges Simenon me répond dans la quinzaine : « de son mieux », pour reprendre ses propres termes, ce qui laisse une lettre très structurée et remarquablement concise. « Le regard en tête de liste des fonctions humaines ? À mon avis, c'est vrai, par exemple dans le sens de l'érotisme ». Simenon assure là une première de ses balises :

la dimension sexuelle. Il se reprend cependant quand il évoque la mémoire. « Mais si j'interroge ma mémoire, j'y trouve certes des images, mais davantage des odeurs, des sons, des couleurs (ici, c'est du regard), mais ce sont surtout les odeurs qui me rappellent telle ou telle ville, telle ou telle rue, tel ou tel intérieur, surtout du passé lointain [...] Odeur et bruit ont donc pour moi beaucoup d'importance... » Très finement, Simenon me ramène à ce qui lui importe. La mémoire, le souvenir, où le regard ne tient donc pas la première place dans ce qui provoque le retour, la réminiscence. Le regard est ailleurs : un plaisir, une jouissance qui se retrouve quand il me livre cependant son plus ancien souvenir d'enfance. « Un de mes grands souvenirs d'enfance est celui du soleil, dans la rue Pasteur, qui éclairait tantôt une section de la rue et qui, lentement, grignotait du terrain pour en éclairer une autre section. Cette ligne séparant l'ombre de la lumière fascinait le très jeune enfant que j'étais ».

La psychanalyse oblige aux associations. Je n'y dérogerai pas dans cette pratique de correspondance où Georges Simenon me convoque. Le premier souvenir de Georges Simenon ? Si sa mémoire les fait multiples, ils ne varieront guère dans leur forme. À son fils Marc, dans *Je me souviens...* : « Mon premier souvenir, je le connais, je sais que j'avais ton âge, moins de deux ans... J'étais assis par terre, entre les pieds d'une chaise renversée, une chaise épaisse en bois blanc que ma mère frottait au sable, et il restait toujours un peu de sable au bois. » Avec Marc, Simenon est bien plus « littéraire », plus dilué que dans les lettres qu'il m'adresse. Il poursuit : « Dès que je trouvais un clou, une épingle à cheveux, un bout d'allumette, je passais des heures à extraire, entre les interstices, le sable qui formait une sorte de mortier. La fenêtre était large ouverte, le ciel, bleu clair. Ma mère repassait. Le bruit du fer à repasser frappant le tissu, assourdi par le molleton et l'odeur bien particulière de la toile mouillée au contact de la chaleur. » Le texte que Georges Simenon écrit pour Marc exemplifie l'accomplissement d'une mémoire qui s'écrit, avec ses différents appuis : toucher, bruits, odeurs. « Un autre bruit, dans l'espace, un vacarme, celui-ci, mais auquel on était tellement habitué qu'on ne l'entendait plus. Celui des marteaux frappant la tôle, dans l'atelier de chez Quentin, derrière chez nous. » On n'écrit pas pour son fils comme on répond aux questions posées par un psychanalyste. En particulier Simenon, dont le texte s'attarde sur force détails. « À dix heures moins le quart, trois heures moins le quart, une sorte d'explosion de sons suraigus, des vagues montant, s'atténuant, repartant de plus belle : les élèves de l'école des Frères, rue de la Loi, à cent mètres de chez nous, qu'on lâchait en récréation. » Georges Simenon raconte, et son texte se tient dans l'ampleur : « Ma chaise renversée ne

représentait pas une chaise, bien entendu, mais une charrette à bras, plus exactement la charrette à bras du marchand de légumes qui passait chaque matin dans la rue, soufflait dans une petite trompette et annonçait en patois :

– *Crompires à cinq cens li kilog...*

– Pommes de terres à vingt-cinq centimes le kilo...

Simenon retrouve, *in fine*, dans ce premier souvenir, « un autre jeu ». « Un jeu un peu secret, dont je n'aurais parlé à quiconque pour tout l'or du monde. Je fixais le bleu lavande du ciel. Il fallait fixer d'une certaine manière. Je n'y arrivais pas toujours à la première fois. Enfin, quelque chose de mystérieux naissait au bas de l'écran, que j'avais devant les yeux, quelque chose d'immatériel, une forme incolore et pourtant distincte, toujours allongée, annelée comme un ver de terre. Elle zigzaguait. Parfois, rarement, elle s'arrêtait puis sortait tout d'un coup du champ de mon regard. Longtemps j'ai pensé que c'était des anges... » Georges Simenon est à ce moment âgé de près de quarante ans. Il laisse à son fils une longue parole, sur ce qu'il m'a réduit, condensé dans le mot « fascination ». La forme de l'écriture est autre, mais Simenon retrouve cependant dans sa mémoire ce point central, essentiel, qui signe la jouissance, un point central qui vient à s'inclure totalement dans l'écriture à la troisième personne que *Pedigree* imprime dans la transposition de cette longue lettre à son fils. « La fenêtre de la cuisine, grande ouverte, sur un pan de ciel bleu clair, découpé par les pignons. » Le texte revient sur ce qui entourait Simenon, mais le voici brusquement inversé : « Ce fut le silence, dès le matin, qui provoquait chez Élise ce malaise de maladie qu'on couve, qu'on sent en soi partout et nulle part. [...] Car de ce silence, chacun devait avoir l'impression d'être le centre, chacun qui, au milieu de cette immensité de calme absolu, déclenchait de petits vacarmes individuels, avec une fourchette, un verre, en ouvrant une porte, en toussant, en respirant. En dehors de ce noyau sonore qu'on transportait honteusement avec soi, rien [...] les maçons ne travaillaient pas et le premier bruit qui manquait c'était le crissement du mortier sous leur truelle. Morte, dans le centre du pâté de maisons, la forge de chez Halkin aux amples coups de marteaux, aux résonances de tôles. Et à dix heures, il n'y eut pas, dans la cour de l'école des Frères, rue de l'Enseignement, l'explosion suraiguë de la récréation. » Du *Je me souviens...*, adressé à son fils, à l'écriture de *Pedigree* : le jeu « un peu secret », où le regard importe, disparaît dans la phrase, en même temps que le monde sonore s'inverse. La « grève générale » est celle du bruit, laissant Simenon avec ses bruits propres, les bruits qu'il provoque et où il s'abîme, dans le malaise.

Dans sa lettre, Simenon me dira sa fascination pour une lumière qui « grignote du terrain ». Simenon s'arrête devant une lumière qui dévoile,

fasciné et ravi par cette « ligne de partage, cette ligne séparant l'ombre et la lumière ». À son fils, il a parlé de ce « jeu un peu secret » avec une fenêtre qui s'est faite écran, où une forme incolore apparaît. « Toujours allongée, annelée comme un ver de terre », toujours dans le même ravissement. Voilà maintenant le roman, *Pedigree*, et cette fenêtre de *Je me souviens...*, cet écran qui disparaît pour s'inclure dans le texte même, entouré des souvenirs sagement disposés, aussi sagement que le petit Simenon jouait avec sa chaise, touchait son bois, frayait les interstices quand il se voyait envahi d'une masse sonore. « Longtemps j'ai pensé que c'était des anges » : le roman vient occuper cette place. Le texte s'est fait écran de projection. Il s'éclaire de lui-même, avec, en contrepoint, l'étonnante présence du silence. Très subtilement, Georges Simenon distingue dans ce qu'il appelle les « images ». « J'emploie souvent le mot image et ce mot, dans mon esprit, inclut non seulement des sensations visuelles mais aussi les odeurs, les sons, le chaud ou le froid, la pluie ou la grisaille. » « Pour moi, les images et les souvenirs sont deux choses différentes. Les images que nous gardons, en tout cas que je garde, n'ont pas été enregistrées volontairement mais l'ont été par ce que l'on appelle le subconscient. Elles sont plus ou moins nombreuses. Ce sont elles qui marquent les différentes étapes de ma vie. [...] Les souvenirs, au contraire, sont parfaitement conscients et je pense que nous en avons tous un très grand nombre, que nous pouvons même les provoquer avec plus ou moins d'exactitude. » Georges Simenon place donc le souvenir du côté du volontaire, et l'image du côté de la marque, au-delà du visuel. Georges Simenon nous parle d'une image comme un matériau de l'inconscient, différent du souvenir qui se provoque de la même façon que la ligne qui sépare l'ombre de la lumière, induit une étrange fascination dans la répétition d'un jeu. « Ce ne sont pas ces souvenirs qui comptent : c'est l'être que je suis resté. » Simenon nous dit l'être, son essence, se tenir dans le jeu secret de l'écran fenêtre, dans la fascination de la ligne, où la lumière grignote l'ombre.

« J'ai souvent parlé de petites joies, celles qui nous sont données gratuitement et qui, mises bout à bout, suffisent à meubler une vie de bonheur. Je me souviens d'une. J'étais en première année de l'école primaire, chez les Frères. J'avais mon ardoise devant moi et un rayon de soleil oblique, très étroit, pas plus long qu'un pinceau est venu se poser sur l'ardoise. L'instant d'après, une mouche s'y posait, et on aurait dit à ses gestes qu'elle faisait sa toilette. Je l'observais avec une véritable passion et je me demande si de son côté elle m'observait aussi. Je retenais ma respiration. Je n'osais pas remuer par crainte de l'effrayer. Cela a-t-il duré trois, quatre, cinq minutes ? Je n'en sais rien mais cette image m'est restée à travers les années. » La

mécanique de Simenon se précise. Revoici le soleil, son rayon, la ligne qui fait trace, qui se fait pinceau. Il y a l'ardoise, l'animal surpris, mais qui aussi surprend. Et l'immobilité qui accompagne le tout, obligée. Un peu comme une photographie qui, elle aussi, ne dédaigne pas la pose, où demeurer immobile s'avère essentiel pour qu'une trace soit nette, mémorisée. Georges Simenon, c'est l'appareil à mémoire qui se construit. Il y accroche sa passion en même temps qu'il excelle à s'y réduire, « consciemment », je dirai : volontairement. Un point où il se trouvera du commun avec sa fille Marie-Jo. Au collègue... « En réalité, on pourrait dire que je ne lisais pas. Je photographiais en quelque sorte la page et, en la récitant par la suite, j'aurais pu dire à quel endroit de cette page tel ou tel passage ou tel autre était imprimé. » Georges Simenon nous mène encore une fois à ce qui spécifie l'être humain. La marque laissée dans la mémoire et le montage pour qu'elle s'inscrive. La façon aussi dont elle se rappelle. C'est « naturel ». Une vraie mécanique préciserai-je. Aucune question, par contre, sur ce qui la motive — ce que la psychanalyse appelle le désir. Rien que de la jouissance.

Dans *Jour et nuit*, Georges Simenon s'interroge encore une fois sur le souvenir. « Je revois Marc, dans le bocage vendéen, où je cultivais un vaste potager, découvrant avec moi des asperges dont seul le petit bout sortait de terre. Il me les désignait et décidait :

– C'est pour man.

Âgé d'un peu plus de deux ans, il avait de la peine à prononcer Marc.

C'est arrivé plusieurs fois aussi. Or l'image qui m'est restée est celle d'un matin bien déterminé et je pourrais désigner l'endroit du jardin par où passait la frontière entre l'ombre et le soleil. » « Pourquoi cette fois et pas les autres ? » s'interroge Simenon. Nous ne pouvons ici encore que pointer ce qui insiste : la ligne, la frontière entre ombre et soleil. Toute image, toute représentation ne fait pas marque. Certaines seules font repère. Georges Simenon nous emmène ainsi dans des terres inconnues, les terres où se tient ce qui définit l'homme. Terres de la mémoire, du souvenir qui autorisent ce même homme, le dirigent. Toujours dans *Je me souviens...* : « Pour moi, les souvenirs de mes deux ans, c'est d'abord l'intimité du matin dans les deux chambres où ma mère fait le ménage, une fine poussière, des milliards de molécules vivantes, en effervescence dans un rayon de soleil, une tache de soleil vivant aussi, comme une bête sans chair, se gonflant, s'amincissant, mourant pour renaître bientôt dans un coin de plafond ou sur une fleur de la tapisserie. Des rues, toujours des rues. Les grandes personnes se rendent-elles compte que les rues sont formées de deux parties distinctes qui luttent entre elles toute la journée, des parties différentes comme des

mondes, comme des continents, le trottoir qui est au soleil et le trottoir dans l'ombre. » « Comme une bête sans chair », « de la tache de soleil vivant », en balance avec « la ligne », sans oublier la lutte qui s'y trouve enfermée : ce qui se trouve séparé ne peut être qu'en conflit. Très finement, Simenon approche, avec ses mots, ce qui, en psychanalyse, fait structure. Ce qu'on nomme le fantasme primordial. À chacun de s'en arranger. Pour lui, c'est en se réduisant au plus près de ce mécanisme qui à la fois observe, fixe et crée. Simenon se tient dans un appareil photographique, son accomplissement se réalisant dans l'écriture de romans, une écriture photographique qui s'accorde bien avec ce « jeu un peu secret » qu'il révèle à son fils. Georges Simenon réalise une mécanique qu'il dit naturelle, la mécanique du souvenir constitué et ce qui la lie intimement au refoulement.

Quelle étrange nature, quelle étrange physique se trouvent ainsi saisies dans ce mécanisme ? Une de ses *Dictées*, en 1979 : *Jour et nuit*. « Dès le xiv^e et le xv^e siècle, les peintres italiens avaient souvent l'habitude, comme fond à un personnage en gros plan, de nous montrer, fût-ce à travers les petits carreaux d'une fenêtre, tout un morceau de campagne non moins vivant. On pourrait croire qu'ils y attachaient autant d'importance, sinon plus, qu'à leur modèle. » Voici la fenêtre qui, avec Simenon fait retour. Ces « maîtres hollandais, flamands, italiens [...] rivalisaient d'habileté et de minutie. » Simenon poursuit : « Sans doute celui qui est allé le plus loin dans ce domaine, ou plutôt ceux puisqu'ils étaient deux frères, ce sont les Van Eyck qui, dans leur *Triptyque à l'Agneau* devant lequel comme devant un Rembrandt, on peut passer des heures, ont fait tenir dans une goutte de rosée posée sur une feuille un reflet précis de ce qui entourait cette gouttelette et c'est avec une loupe qu'on vous la fait admirer, tout le paysage est à la fois précis et frémissant. » Encore une fois, de la nature à la goutte de rosée : voici le regard capturé qui tient vivant tout ce qui l'entoure, « précis et frémissant ». Georges Simenon sait nous parler d'une peinture qui vit, d'une vie singulière où le regard a sa place. Le regard y opère et la nature glisse. Elle devient « ce qui entoure », ce qui cadre. La perle, la gouttelette font tache. Tout se tient dans une énorme loupe, qui envahit le champ du regard, subjugué, fasciné. Georges Simenon me fait penser à un autre tableau. Année 1533 : *Les Ambassadeurs*, de Hans Holbein. Des modèles. Deux hommes, drapés, recouverts de tout ce qui fait le prestige de l'époque, des attributs du pouvoir et du savoir, entourés aussi de ce qui y signifie les plaisirs. Devant eux, une forme oblongue qui nous interpelle et piège notre regard. L'anamorphose : Jacques Lacan y consacra toute une séance de séminaire, comme une longue partie de ce séminaire des années 1964 et 1965 se voit attachée au regard. « Dans

notre rapport aux choses tel qu'il s'est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet d'étage en étage pour y être toujours à quelque degré éludé, c'est ça qui s'appelle le regard.» Voici donc deux formes prises par le regard : la première est suggérée par la petite fenêtre des peintres italiens, emprisonnée dans la gouttelette des frères Van Eyck dont nous parle Georges Simenon. La seconde est contenue dans l'étrange objet volant au devant de nos deux ambassadeurs. « Nous sommes des êtres regardés dans le spectacle du monde », poursuit Lacan dans le même séminaire, ce même spectacle du monde qu'il qualifie d'omnivoyeur. Le monde, paradoxalement, n'est pas exhibitionniste. Il ne provoque pas notre regard, mais au contraire « nous regarde » vivre sous lui. « Quand le monde commence à provoquer [notre regard], alors commence le sentiment d'étrangeté. » C'est là que nous convoquent nos deux ambassadeurs, Holbein faisant apparaître au devant d'eux le regard, tel un « objet étrange, suspendu, oblique, au premier plan des deux personnages ».

Voici le « regard comme tel », « dans sa fonction pulsative, éclatante et étalée comme elle l'est dans ce tableau ». C'est le regard en action, et le saisir ne va pas sans l'épreuve d'une certaine étrangeté. Holbein nous renvoie à notre condition de sujet, néantisé, abîmé dans ce qui le représente : les symboles de la vanité. Le temps d'un recul, et c'est la mort qui apparaît, déformée, flottant au devant du tableau. Là où Holbein imprime au spectateur ce mouvement entre deux perspectives, Georges Simenon fixe le lecteur dans une seule perspective. Il le laisse ravi, non questionné. Appareillage double, celui de l'énorme loupe qui appelle le naturaliste et celle de la fenêtre dont « on pourrait croire qu'ils y attachaient autant d'importance, sinon plus qu'à leur modèle ». « Je prétends que, quand on vit dans un endroit, un arbre est un arbre, qu'il s'appelle un fromager, un flamboyant ou un chêne. Le pittoresque n'existe que pour ceux qui passent et j'en ai horreur. Je ne cherche pas le dépaysement. Au contraire. Je cherchais ce qui, chez l'homme, est semblable, les constantes dirait un scientifique. Je cherchais surtout à voir de loin, d'un point de vue différent, le petit monde où je vivais, à acquérir des points de comparaison, de recul. » Georges Simenon, à la différence de Hans Holbein, tiendra ferme cet unique plan de projection. Sur lui, il assure son errance, proposant ses propres battements en résonance avec les oscillations personnelles de chaque lecteur. Le roman de Simenon s'écrit d'un unique point de recul. Son texte en construit la machinerie optique. C'est l'œil, maintenu à son point géométral. Simenon tient ferme la loupe sous laquelle tout devient objet d'étude, construisant inlassablement la fenêtre d'un monde omnivoyeur.

Une telle fixité ne peut que ravir, comme facilement se voir transmise par l'image, que ce soit au cinéma ou à la télévision. Georges Simenon se tient « au loin ». Il veut du recul dans sa quête de constante. Simenon écrit « de loin » dans la recherche du semblable, du commun dénominateur. Une écriture-tableau qui prend la précision d'une photographie. Georges Simenon, c'est « la lumière qui écrit ». Un artisanat où il se montre aux commandes de la machine. Georges Simenon joue, avec l'œil, un jeu bien ancien. Au quatrième siècle avant J.-C., Zeuxis et Parrhasios s'en étaient déjà faits les champions, au point de se confronter dans une célèbre joute. Zeuxis, le spécialiste du « trompe-l'œil », peint sur un mur des grappes de raisins : ils sont si vraisemblables que les oiseaux se jettent dessus pour les manger. Parrhasios, son rival, serait-il battu ? Zeuxis lui demande d'ôter le rideau qui recouvre le mur où se tient son œuvre, quand il s'aperçoit que le rideau est lui aussi peint. Zeuxis et Parrhasios sont deux peintres du « plus vrai que nature », ce leurre que Lacan tire du côté du signe. Parrhasios triomphera ce jour de Zeuxis, car c'est l'homme, l'artiste qui se trouve dupé. Je ne sais duquel Simenon est le plus proche, de Zeuxis qui trompe l'animal ou de Parrhasios, celui qui trompe l'homme. Il y a, bien sûr, du « trompe-l'œil » dans ce que Georges Simenon produit. Le roman est une écriture-peinture, un tableau qu'il laisse à la voracité de celui qui s'y plonge. Simenon se préoccupe du voile, de l'enrobage. Il soigne la couverture de ses livres. Il gère avec attention les droits de ceux-ci, quand ils passent au cinéma, à la télévision. L'écriture de Simenon est voile, rideau. Il laisse le lecteur, le spectateur avec une seule envie : aller au bout, saisir ce que ce voile dissimule. Mais le trompe-l'œil est un jeu qui s'achève avec le dévoilement. Là où Parrhasios l'emporte quand il force Zeuxis à dire son désir de voir, Simenon s'en tient au voile, une fois pour toutes. Simenon ne touche pas à cette duperie, mais il nous tient là, comme ces oiseaux affolés par ces fruits qui se refusent au bec. Nous voici des « Zeuxis », fascinés par le voile. Simenon est tout entier dans cette duperie qui entretient l'énigme. On pourrait même dire qu'il la nourrit. « Dépose là ton regard comme on dépose les armes », dira Lacan dans son séminaire. Avec Simenon, on est plutôt dans un étrange culte dédié à l'œil, pour maintenir cet œil pacifié.

Pour Zeuxis et Parrhasios, il y a une loi, bien tenue : il s'agit, dans le « plus vrai que nature », de jouer cette nature, y compris dans ce qui excelle à représenter ce jeu dans le temps d'une compétition. Rien de tout cela pour Simenon. Écrire est, pour lui, une affaire de vie ou de mort. C'est sa propre loi qu'il s'agit de tenir, la loi qui imprime son écriture et qu'il définit du besoin. « On ne devient pas écrivain, on naît écrivain ». « On ne devient pas peintre, on naît peintre. L'art est un besoin. Cela ne s'apprend dans aucune

école», dira-t-il à Gianolli. Georges Simenon s'est plus que fréquemment épanché sur ce qui ordonne son écriture. Il y a d'abord le malaise, premier, puis l'ordonnance, qui peut s'entendre dans bien des sens, y compris le médical. «Faites un roman!» Je reviens au séminaire de Lacan, quand il évoque les «petits bleus, petits blancs, petits bruns de Cézanne». «Au rythme où il pleut du pinceau du peintre ces petites touches qui arriveront au miracle du tableau, il ne s'agit pas de choix, mais d'autre chose.» La phrase vaut autant pour les petits mots que Georges Simenon laisse à son tour choir. Lacan s'interroge : «Cet autre chose, est-ce que nous pouvons essayer de le formuler? Est-ce que la question n'est pas à prendre au plus près de ce que j'ai appelé la pluie du pinceau? Est-ce que si un oiseau peignait, ce ne serait pas en laissant choir ses plumes, un serpent ses écailles, un arbre à s'écheniller et à faire pleuvoir ses feuilles?» La phrase de Lacan rejoint curieusement celle de Simenon quand celui-ci écrit à Gide, peu de temps avant la naissance de son fils Marc : «D'ici un mois, quand l'enfant sera né et sera transportable, je rentrerai à Nieul où je compte commencer un nouveau roman. Je vous dirai alors ce que je cherche à réaliser — quoique je me méfie aussi des intentions et que je ferais mieux de borner mes ambitions à être un arbre à romans. Pour m'inquiéter du destin des feuilles qui tombent.»

Il s'agit d'autre chose donc qu'un choix : «être un arbre à roman». Cette position d'être s'accompagne d'une volonté de méconnaissance, en même temps qu'elle touche à une fonction essentielle de la jouissance humaine. «Ce qui s'accumule ici, dira Lacan pour Cézanne, c'est le premier acte de la déposition du regard». Le terme d'accumulation excelle pour Simenon qui nous en dit l'exigence, pour lui bien réelle, au-delà d'un vain bavardage. Ses romans comme des feuilles, tombent de l'arbre «Simenon». Une part de lui-même se détache. Le regard est un réel organisme inconscient qu'il nous laisse. Du matériel, de l'organique. Le tableau pour le peintre, le roman pour Simenon. Les traductions des romans en films iront par la suite se donner au public. Ils entreront facilement dans un circuit marchand, et l'on sait l'importance que Georges Simenon accordait à tout ce qui entourait chacune de ses publications. Une part de lui, bien réelle, est lâchée : «Je n'ai jamais relu un de mes romans. Je n'en ai jamais entrouvert un. Je n'ai jamais corrigé d'épreuves. Quelqu'un corrige les épreuves pour moi. Je vous dis que je me désintéresse d'un roman dès qu'il est terminé. C'est vrai. Il y a pourtant un moment où il recommence à vivre. C'est trois, quatre ans après sa parution, lorsqu'il a fait son tour du monde, lorsqu'il a été traduit en vingt-huit ou trente langues et que les critiques sont arrivées de partout. Ma femme m'en montre les principales et j'ai aussi les réactions du public. Mon roman me revient en quelque sorte : il est là, il me revient vu par d'autres, par tous ceux

qui l'ont lu, même s'ils n'en disent rien... Alors il m'arrive de recommencer à l'aimer.» Georges Simenon nous parle de son roman comme d'un bout de lui-même, qui lui revient vu par d'autres. Nul étonnement à ce qu'il attache à ce retour une telle importance. Cela deviendra pour lui une «véritable usine», avec, au bout du travail, un curieux opérateur : car voici maintenant Simenon qui nous parle de l'amour. «Il me revient vu par d'autres... alors il m'arrive de recommencer à l'aimer». L'amour imprime une curieuse fixation au «trompe-l'œil», maintenu nécessaire dans tout le dispositif. Lacan a tiré les raisins de Zeuxis vers le signe, et la «fonction naturelle du leurre». Zeuxis produit du signe. Simenon s'en tient physiquement à la machine, à l'appareil qui produit du leurre. Avec autant de talent que d'application, par besoin. La machine Simenon fabrique. Alors, comme les oiseaux, sur les romans, devant les adaptations cinématographiques, on fonce... Simenon, c'est l'écriture du spectacle du monde, en y entendant le spectacle de lui-même comme auteur, agent écrivant ce qui le tient, dans son essence, de voyeur. Un piège à regard pour le lecteur, qui à son tour devient naturellement voyeur des autres. La mise à l'écran n'en est que plus aisée. Ce n'est pas la moindre des curiosités où me porte Georges Simenon.

Un bout de lui-même qui lui revient, mais vu par d'autres : j'ai dit l'importance qu'il attachait à ce retour, ainsi que l'attention qu'il mettait à en soigner l'habillage «Simenon s'enorgueillit d'avoir été un des premiers, au début des années trente, à imposer que ses romans soient présentés sous une couverture photographique. À l'époque, le procédé était encore révolutionnaire.» Toujours tiré du livre de Pierre Assouline : «Je n'ai jamais admis que le mauvais goût soit une nécessité pour les tirages dits "populaires", rappelle-t-il à juste titre.» Fort de son expérience, Simenon ne veut connaître qu'une règle d'or : ne jamais préciser. Autrement dit, rester dans le flou et le symbolique, favoriser les prises de vue indirectes, et éviter les personnages de face ou en action. «Plus on précise, plus le lecteur est dérouté et déçu», dira-t-il. On reste dans l'application à ce qui entoure, encadre, recouvre. Le cadre du voile? Georges Simenon s'occupe en tout cas de la vie qui s'accroche à sa production. Pierre Assouline consacrera tout un chapitre à ce que Simenon appelait lui-même sa «couleur business», cette «véritable usine» dont il lui arrive de se plaindre. Avec talent, avec application, la «machine Simenon» fabrique un étrange produit, fait de mots, mais échappant à leur loi — celle de la signification —, un produit happé par ce qui signe une certaine forme de jouissance inconsciente, marqué de ce qui fonde l'inconscient, le refoulement. Ce qui marche pour le texte écrit réussira, bien sûr, dans toutes les productions qui en dérivent, en particulier dans les adaptations cinématographiques impliquant l'œil au premier chef. Comment

peut-il, avec des mots, exceller dans le piège à regard? Pourquoi autant de brillance? Quel curieux rapport au savoir cet acte provoquait-il? Georges Simenon déplacera les foules, du simple badaud au chercheur patenté. Georges Simenon est un mythe, un mythe très moderne. Le mythe d'un homme qui parvient à transcender son singulier pour se noyer dans la masse de ses contemporains. Simenon, c'est la volonté d'appartenir au groupe sans s'y dissoudre, un mythe, somme toute, bien contemporain, le mythe d'un « homme comme un autre ». Quel savoir peut-on construire sur lui? L'université ne s'est pas fait faute de s'y atteler, en particulier à Liège où l'on trouve un centre d'études, des colloques, de nombreuses publications, une revue dont le titre annonce, peut-être sans le vouloir, la part d'impossible que le travail contient.

Il n'est pas sans intérêt de rapprocher ce savoir de celui que cherche le grand public. 1993, c'est l'année d'une exposition internationale. Le titre est aussi ambitieux qu'attirant : « Tout Simenon » s'exposera ainsi pendant plusieurs mois, pour plusieurs centaines de milliers de visiteurs. Le mythe justifie chaque sujet qui s'y attache, y compris les médias : le journal télévisé du 23 juin 1993 en suivra, avec faste, le fil. Il y aura la foule. Les professionnels, les spécialistes de Simenon qui côtoient ceux de l'audiovisuel, du monde politique et économique liégeois. Tout est rassemblé, livré au regard, jusque sa « tribu » : ici les trois fils Simenon, réunis à Liège pour la circonstance. Le « Tout Simenon » s'expose à l'Îlot Saint-Georges, un rapprochement qui ne s'invente pas. Trois niveaux d'exposition, avec un parcours tout tracé, que l'on prend, en foule. Parmi les décors de plâtre, les reconstitutions sonores, le toc. Une vieille rue de Liège, la loge de Joséphine Baker qui exhale son parfum préféré, la P.J., une chambre d'hôtel, un crime et, plus loin, une salle d'autopsie. Il y a aussi le « Bar Simenon », plus l'amoncellement de tout ce qui doit faire signe de piste. Du donné à voir : des photos souvenirs, des manuscrits, des romans entassés, des ouvrages de jeunesse, des couvertures éparses, des fac-similés agrandis, exposés sur panneaux. Jusqu'au cinéma des années cinquante, lui aussi reconstitué, avec la bande annonce d'un film qui passe et repasse, en boucle, fermée sur elle-même.

« Tout Simenon » s'expose dans ce qu'il est d'abord : une production morcelée, éclatée, contradictoire. Et qui pourtant tient. Justement par ce qui en est le moteur : l'exposition, et son accompagnatrice obligée, la répétition. Par elle, le mythe existe, quand il est parlé, raconté par les hommes. Les curieux, les lecteurs, les trois fils, les scientifiques sont tous au service d'un certain culte... Avec, au bout du parcours, le reste. Les restes de Georges Simenon, présents dans cette disparate, des restes que le regard,

l'œil du public rend encore bien vivants. Bien sûr, des livres à acheter, mais aussi tout ce qui fait un étrange étalage de pacotille. Des crayons, des stylos personnalisés, des cravates frappées d'une pipe ou de la figure de Maigret, des bouteilles de vins d'une cuvée « Maigret », au choix en rouge, rosé ou blanc. Plus des cassettes vidéos, des livres de bandes dessinées, des montres, des insignes. Georges Simenon tient dans le commerce d'une société qui s'enfle de celui-ci. Pourquoi pas ? Paris se laisse bien prendre par la répétition des « Tours Eiffel » en plastic ou en fer blanc ; Lourdes, par d'innombrables reproductions du sanctuaire, des statues de la Vierge, l'eau de sa source miraculeuse ; Rome, par le Vatican, les images pieuses, les statues du Pape en plâtre ou en fausse pierre. Simenon nous a forcés à ne pas lésiner sur l'amoncellement de ce qui pouvait le représenter. Georges Simenon est un « petit Poucet » qui nous a laissé bien des pierres à suivre. De curieuses pierres cependant dans leur affectation, car elles tracent dans leur accumulation une bien étrange piste. Elles nous laissent tels que Georges Simenon a toujours voulu l'homme : nus, *in-fans*, étrangement captifs devant ce qui rappelle furieusement la verroterie que les explorateurs offraient aux « sauvages » des futures colonies. Georges Simenon appelle le public, et celui-ci répond. Omnipotence manifestée du regard. C'est le monde voyeur qui s'exhibe et auquel la foule vient rendre un culte. Ces restes demeurent, pour moi, le plus incisif, le plus vif de Simenon. Quasi une interprétation en psychanalyse... Me reviennent à ce point ces quelques lignes de ses dernières *Dictées* : « La nature ressemble toujours, après des siècles, aux enluminures dont les moines émaillaient patiemment les manuscrits et les livres ». Qu'annoncent ces enluminures, sinon, pour Simenon, une nature réduite à enjoliver un texte, son propre texte, ce texte écrit en lui, ce qui se nomme l'inconscient ? Un texte qu'il a toujours voulu intouchable, éternellement sacré.

Le Fonds Simenon

D'abord installé dans une salle de la Bibliothèque Générale de l'Université, place Cockerill, le Fonds Simenon se trouve, depuis novembre 1981, au premier étage du château de Colonster, à l'orée du campus universitaire du Sart Tilman.

Il réunit des documents aussi nombreux que variés qui en font à la fois une bibliothèque, un fonds d'archives et un musée.

On y trouve 80 manuscrits correspondant à la production romanesque des années 1940 à 1972, les cassettes et dactyls des «dictées», l'exemplaire nominatif des 72 volumes des œuvres complètes publiées par les éditions Rencontre, les différentes éditions en français et dans 33 langues étrangères des romans signés Georges Simenon, les contributions à la *Gazette de Liège* entre 1919 et 1922, les romans populaires et les contes publiés sous 17 pseudonymes (dont le plus fréquent est G. Sim) entre 1921 et 1937, les reportages et interviews réalisés par Simenon entre 1931 et 1946.

Ajoutons à cela les ouvrages de la critique, les mémoires universitaires, les anthologies scolaires, les milliers d'articles écrits dans la presse au fur et à mesure des parutions, les cassettes et vidéo-cassettes d'interviews de Simenon, la correspondance d'écrivains et d'amis célèbres (Gide, Cocteau, Pagnol, Keyserling, Miller, Fellini, Renoir, ...).

Citons encore les quelque 2 000 photos permettant de suivre toutes les étapes de la vie et de la carrière de Georges Simenon, des vidéo-cassettes de films ou téléfilms, des photos de films, les originaux des portraits de Simenon par Vlamincq, Buffet et Cocteau, une reproduction miniature de la statue de Maigret à Delfzijl, des diplômes et médailles honorifiques, une collection de pipes, ...

Le Fonds Simenon s'accroît régulièrement tant par les envois que continue à assurer l'entourage du donateur que par l'achat de pièces nouvelles.

De par la volonté du donateur lui-même, le Fonds Simenon est tenu à la disposition des étudiants et des chercheurs. Il est aussi accessible aux non-spécialistes et aux groupes sur demande motivée adressée à la gestionnaire du Fonds. Il convient toutefois de noter que les pièces originales ne sont pas prêtées à l'extérieur et que la consultation ainsi que la reproduction de certains documents inédits est soumise à autorisation spéciale.

Adresse du Fonds Simenon :

Château de Colonster, Allée des Érables, B-4000 LIÈGE (Belgique).
Télécopie : + 32 (0)4 366 45 95

Accessibilité du Fonds Simenon :

les jeudis, sauf en période de vacances, sur rendez-vous à convenir avec le conservateur du Fonds, Christine Swings-Deliège, tél. +32 (0)4 366 52 71 ou 366 30 22.

Composition :
Étienne RIGA, T_EX, P_STricks, L^AT_EX (*partim*)

Achévé d'imprimer le 15 juin 2002
pour le compte du Centre d'Études Georges Simenon
sur la presse offset d'Étienne RIGA, imprimeur-éditeur,
à La Salle, B-4120 NEUPRÉ

Téléphone : + 32 4 372 13 66
Télécopie : + 32 4 372 13 88
E-mail : etienne.riga@skynet.be

ISSN 0778 - 0702

D/2002/0480/16

