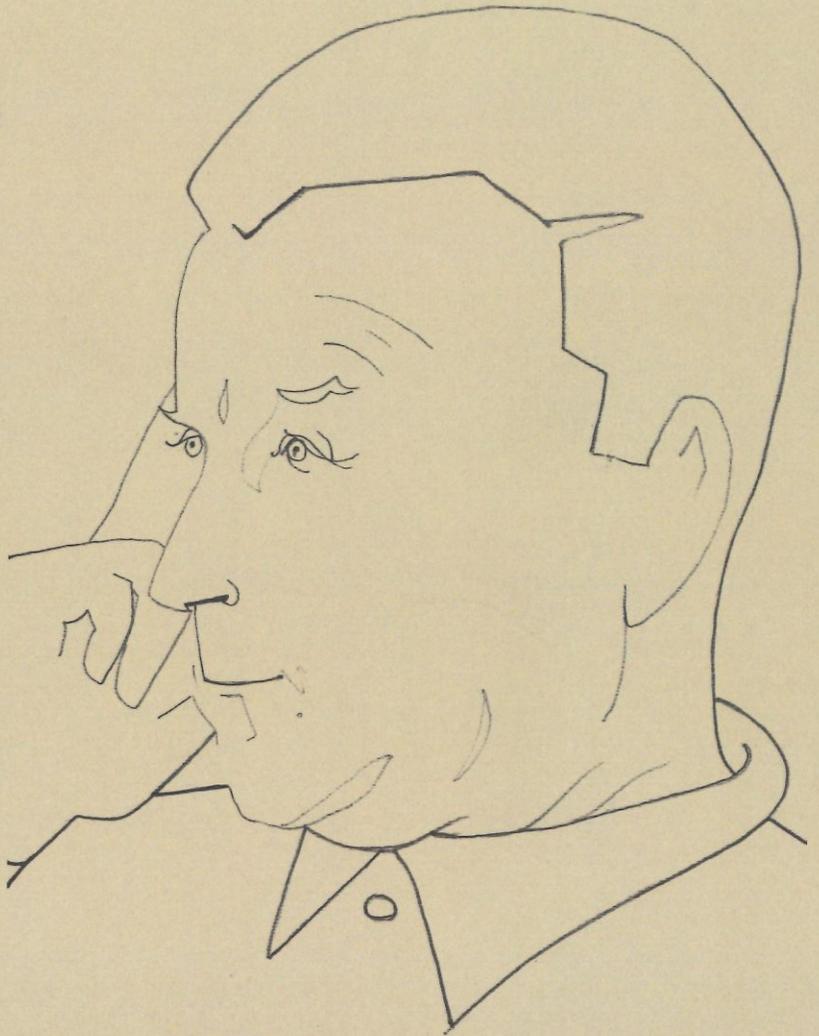


TRACÉS

Simenon

Bilans et perspectives

Jean-Louis DUMORTIER (éd.)



Presses Universitaires de Liège

Traces 28

Simenon
Bilans et perspectives

Actes du colloque en l'honneur du 120^e anniversaire
de la naissance de Georges Simenon,
dans le cadre du festival *Le Printemps de Simenon*,
8-10 mars 2023

Édition de Jean-Louis DUMORTIER

Presses Universitaires de Liège
2024

Les figures de l'infidélité : Maigret au petit écran

Laurent DEMOULIN

Université de Liège

MAIGRET DE RICHARD, MAIGRET DE CREMER

Malgré son aspect naïf *a priori*, je me propose d'examiner ici la question de la fidélité (ou de l'infidélité) aux romans dont ont fait preuve les adaptations des *Maigret* réalisées par la télévision française, plus précisément dans la série qui a mis en scène Jean Richard dans le rôle-titre durant 88 épisodes répartis sur 23 saisons, de 1967 à 1990, et dans celle qui a vu Bruno Cremer prendre le relais et prêter ses traits au célèbre commissaire durant 54 épisodes de 1991 à 2005.

Bien que les termes « fidélité » et « infidélité » soient très connotés, il ne s'agira pas pour moi de porter un jugement artistique ou cinématographique sur ces séries, sauf à dire, pour vider la question en un paragraphe, que, malgré sa piètre réputation, Jean Richard, le dernier interprète qu'a connu Simenon, ne s'en sort, à mon humble avis, pas si mal qu'on le prétend. En outre, si la série a vieilli (les 18 premiers épisodes sont tournés en noir et blanc), elle a eu le mérite de donner des petits rôles à de jeunes actrices et à de jeunes acteurs, qui ont parfois fait de belles carrières par la suite, comme Jean-Pierre Bacri, Michel Blanc, Patrick Bruel, Karin Viard, Jean Giraud et, en 1973, un an avant *Les Valseuses* de Bertrand Blier (avec Miou-Miou et Patrick Dewaere), à un comédien qui devait interpréter Maigret au cinéma trente ans plus tard (mais dont je n'ai plus envie d'écrire le nom). Il faut cependant reconnaître que la comparaison entre Richard et son successeur ne joue pas en la faveur de celui-là, tant celui-ci a été, pour autant que j'en puisse juger, tout à fait exceptionnel dans le rôle : Cremer jouait juste même en donnant la réplique à une actrice ou à un acteur dont la voix sonnait faux, ce qui me semble une gageure pour un comédien. Le Maigret de Cremer n'a pas à rougir, tant s'en faut, devant les interprétations cinématographiques de Gabin ou de l'acteur dont je n'écrirai décidément pas le nom.

Laissons à présent de côté les jugements de valeur pour noter que Richard et Cremer, dans leur interprétation respective, n'ont pas insisté sur les mêmes aspects du commissaire de papier. Le premier développe surtout

le côté bonhomme, bienveillant, épicurien de Maigret, tandis que le second, plus bougon, incarne à merveille la force tranquille, la masse épaisse et imposante, le « grommela-t-il » qui sert très souvent de verbe déclaratif en incise dans les romans pour scander les brèves répliques du commissaire.

Dans le sillage de l'important travail réalisé par Benoît Denis autour des scénarios d'Audiard adaptés de Simenon¹, je me pencherai non sur les textes des scénarios, que je n'ai pas lus, mais sur les transpositions à l'écran des récits romanesques opérées d'après ces textes. Je ne ferai donc rien de plus que comparer deux ou trois versions de la même histoire en me posant la question de la fidélité des réalisations télévisuelles par rapport à leur modèle textuel. Il ne s'agira pas non plus d'envisager les inévitables différences inhérentes au passage d'un médium à un autre, celles qui tiennent au fait que l'auteur d'un récit de fiction écrit ne donne jamais à connaître un univers *complet*, mais laisse au lecteur le soin d'imaginer, en se référant à son monde d'expérience, ce que lui-même n'a pas mis en mots. Ainsi, alors que le romancier n'est pas obligé de préciser si le costume de Maigret est uni ou ligné, le réalisateur du téléfilm l'est inéluctablement dans la mesure où le cinéma fait partie de ce que Barthes appelait les « arts analogiques² ». Uni ou ligné, il s'agit bien d'un choix, mais pas de celui de se conformer ou non à ce qui a été écrit puisque rien ne l'a été.

Mon propos ne portera pas non plus sur les moyens de l'écriture cinématographique et encore moins sur le style particulier de tel ou tel réalisateur entendu comme usage personnel de ces moyens. Il n'est pas douteux que le choix d'un plan, d'une plongée ou d'une contre-plongée, d'un traveling, d'un zoom, d'un floutage de l'arrière ou de l'avant-plan, d'un éclairage, d'un fond sonore, etc. peuvent produire sur le spectateur un *effet* qui, s'il a préalablement lu le roman adapté au cinéma, lui donnera une *impression* de fidélité. Mais je n'ai pas les connaissances ni les moyens techniques dont il faut disposer pour cerner ce qui peut produire une telle impression. La question de la fidélité du récit filmique par rapport au récit écrit, je la traiterai ici en n'envisageant que les *structures* de ces deux récits, autrement dit les histoires qui constituent leur matière et le « discours » compris comme manière de donner à connaître ces histoires en jouant sur l'instance narrative, la temporalité et le point de vue. C'est surtout de ce dernier qu'il sera question.

-
1. AUDIARD, M. et SIMENON, G. (2020), *Le Sang à la tête, Maigret tend un piège, Le Président*, scénarios présentés et édités par Denis, B. Lyon / Arles : Institut Lumières / Actes Sud.
 2. BARTHES, R. (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, *L'Analyse structurale des récits*, rééd : 1981. Paris : Seuil, p. 13, note 2.

L'INÉVITABLE TABLEAU

Or, en relisant les romans et en visionnant les téléfilms, je me suis aperçu que les différences entre le contenu des uns et celui des autres étaient nombreuses et plus variées que je ne l'avais imaginé *a priori*. Comme j'étais face à une myriade d'infidélités de genres divers, j'ai cherché une grille d'analyse pour y voir clair. Je suis parti du présumé suivant : l'infidélité implique des figures. Ou du moins ses différentes formes peuvent être lues comme des figures de style, c'est-à-dire comme des écarts par rapport à un parti pris de conformité au récit livresque. Aussi me suis-je basé sur les travaux de mes bons maîtres, qui sont des maîtres tout court en la matière, c'est-à-dire sur la *Rhétorique générale* du Groupe μ . Le « Groupe de Liège », comme disait Genette, a classé les possibles en ce qui concerne les opérations rhétoriques en quatre types de transformation des unités de signification : suppression (partielle ou complète), adjonction (simple ou répétitive), suppression-adjonction (partielle, complète ou négative quand une unité est remplacée par sa négation), permutation (quelconque ou par inversion)³. Chacune de ces opérations, ou presque, me semble-t-il, peut avoir été effectuée durant le passage de la version littéraire à la version télévisuelle.

Un second critère de classification m'a semblé utile : la distinction fondatrice de la narratologie classique, qui oppose l'*histoire* (ou diégèse), c'est-à-dire la suite d'événements, réels ou fictifs, qui sont racontés, au *récit*, c'est-à-dire « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements⁴ ». Les infidélités peuvent en effet concerner l'histoire elle-même (par exemple si l'assassin n'est pas le même dans le roman et dans le feuilleton) ou le récit (les mêmes événements peuvent ne pas être racontés dans le même ordre).

J'aboutis ainsi, selon l'ironique expression paronomastique de Genette, à un « inévitable tableau⁵ » à double entrée, dont les cases sont remplies par des exemples théoriques. « A » y représente bien entendu le roman et « B » le téléfilm.

3. GROUPE μ (1970), *Rhétorique générale*, Paris : Seuil, p. 47.

4. GENETTE, G. (1972), *Figure III*, Paris : Seuil, rééd. : 2003, *Discours du récit. Essai de méthode*, Paris : Seuil, p. 13.

5. GENETTE, G. (1976), *Mimologique. Voyage en Cratylie*, Paris : Seuil, p. 75.

	Histoire (diégèse)	Récit
Suppression partielle	Suppression partielle dans B d'un personnage présent dans A.	Suppression partielle dans B d'un second point de vue présent dans A.
complète	Suppression totale dans B d'un personnage présent dans A.	Suppression totale dans B d'un second point de vue présent dans A.
Adjonction simple	Ajout dans une scène de B d'un personnage absent de A.	Ajout dans une scène de B d'un second point de vue absent dans A, de sorte que la scène est racontée deux fois.
répétitive	Ajout dans plusieurs scènes de B d'un personnage absent de A.	Ajout dans plusieurs scènes de B d'un second point de vue absent dans A, de sorte que les scènes sont racontées plusieurs fois.
Suppression-adjonction partielle	Remplacement dans B durant une scène d'un personnage x de A par un personnage y.	Remplacement dans B durant une scène du point de vue du personnage x par celui d'un personnage y.
complète	Remplacement dans B d'un personnage x de A par un personnage y tout au long de l'histoire.	Remplacement tout au long de B du point de vue du personnage x par celui d'un personnage y.
négative	Fin dysphorique dans A remplacée par fin euphorique dans B.	
Permutation quelconque	Certaines actions ne se suivent pas dans le même ordre dans A et B.	Certains événements ne sont pas racontés dans le même ordre dans A et dans B.
par inversion	Certaines actions se déroulent dans un ordre inversé entre A et B.	Alors que dans A, les événements sont racontés chronologiquement, B les raconte en commençant par la fin et en remontant le temps.

Dans ce champ des possibles structuraux, tous les cas de figure théoriques peuvent *a priori* se traduire par des réalisations concrètes — sauf un. La case qui me semble logiquement impossible est la suppression-adjonction négative dans le récit — c'est pourquoi elle est en noir. En effet, dans la construction de l'histoire, il est facile de concevoir une inversion : pour donner un autre exemple que celui retenu dans le tableau, un personnage qui gagne une

partie d'échecs dans une version peut la perdre dans l'autre. Mais que pourrait signifier un récit négatif du même événement ? Cela paraît impossible. Sauf, peut-être, en imaginant qu'un personnage du téléfilm raconte une scène présente dans le livre pour dire ensuite qu'elle n'a pas eu lieu. C'est sans doute chercher un peu loin. Ou encore que l'événement positif dans le livre, par exemple la victoire aux échecs, soit présenté négativement par le film – mais ce serait au moyen des techniques cinématographiques que j'ai exclues de mon propos à l'orée de cet article⁶.

Sur cette base, je vais à présent explorer les infidélités relevées au hasard de mes lectures et de mes visionnages.

Suppression partielle dans l'histoire

Toutes les lectrices et tous les lecteurs de la série ont remarqué que Maigret tenait bien l'alcool et ne rechignait jamais à boire un verre de bière (qu'il appelle « un demi »), un verre de vin ou des alcools plus forts, armagnac, whisky, eau-de-vie (prunelle, genièvre), cognac⁷... Les deux Maigret de la télévision française boivent de temps en temps mais ils sont beaucoup plus sobres que leur homologue de papier. L'alcool n'est pas supprimé totalement mais bien partiellement. Et cela, dans pratiquement tous les épisodes. Cette modération est particulièrement claire dans *Maigret à l'école* : chez Simenon, le commissaire se réveille un matin avec une sérieuse gueule de bois. Aucune de ses deux incarnations télévisuelles ne souffrira des mêmes maux de tête⁸.

Un cas particulier de suppression partielle dans l'histoire, qui concerne *Maigret a peur*, est lié à la construction de l'intrigue policière. On retrouve dans ce roman un cas de figure similaire à celui qu'a rencontré Audiard dans son adaptation de *Maigret tend un piège*. En analysant les documents génétiques, c'est-à-dire les étapes préparatoires de l'écriture du scénario, Benoît Denis a remarqué qu'un indice matériel (un bouton arraché au manteau de l'assassin) a embarrassé le scénariste dans la mesure où il était superflu : dans l'économie du récit, il était redondant par rapport à l'enquête psychologique menée par Maigret au point de rendre celle-ci en quelque sorte inutile alors qu'elle constitue la plus importante partie de l'histoire et son principal facteur d'intérêt. Ce bouton désignait trop vite le meurtrier. Audiard a pensé à le supprimer tout à fait puis, « au prix d'une construction d'abord

6. Cette dernière remarque m'a été soufflée par Jean-Louis Dumortier. Je profite de cette note pour le remercier chaleureusement de sa relecture attentive, précise et sagace.

7. Voir à ce sujet WENGER, M., « Maigret et la boisson. La panoplie du commissaire », s.d., disponible sur Internet.

8. *Maigret à l'école* version Richard a été adapté par Claude Barma en 1971. La version Cremer date de 2002 et est due à Yves de Chalonge.

acrobatique⁹ », a décidé de le conserver en en changeant la fonction : le bouton n'accuse plus l'assassin « de façon décisive¹⁰ » mais permet d'indiquer aux spectatrices et aux spectateurs que sa mère et sa femme « savent qu'il est le meurtrier¹¹ ». Au lieu d'opter pour la suppression totale de cet élément dans la diégèse, Audiard a finalement procédé à sa suppression partielle (ainsi qu'à une forme de permutation).

Dans le roman *Maigret a peur*, le commissaire reçoit une lettre anonyme qui lui enjoint d'interroger les domestiques d'un des suspects. Il suppose que c'est précisément un domestique qui lui a écrit et va jusqu'à penser que celui-ci a assisté par la fenêtre au premier des trois crimes commis. Lorsqu'il se rend chez le suspect, il croise l'homme en question mais au lieu de l'interroger *illico*, il préfère affronter le suspect dans un tête-à-tête tendu de manière à le pousser à bout, car il sait que celui-ci est très fragile psychologiquement. Durant cette scène capitale, le commissaire évoque l'intention de témoigner du domestique.

À nouveau, le dénouement par la psychologie est préféré à un élément concret, mais la situation n'est évidemment pas très crédible. Pourquoi diable Maigret n'interroge-t-il pas le domestique ? La solution la plus simple, pour le scénariste, aurait consisté à supprimer totalement ce fil narratif de l'histoire mais, ni dans la « version Cremer » ni dans la « version Richard », cette voie n'a été adoptée, peut-être parce que la certitude de bientôt bénéficier de ce témoignage donne à Maigret la légitimité nécessaire pour secouer le suspect, qui, par ailleurs, vient de perdre son fils. Dans la « version Cremer », le scénariste a procédé à un petit ajout dans l'histoire : le domestique n'ose pas parler, ce qui est plausible même si, dans plus d'un roman, Maigret montre qu'il est orfèvre pour délier les langues ! Dans la « version Richard », la solution est de l'ordre de la suppression très partielle dans la mesure où c'est très rapidement et de façon presque inaudible, sans y insister, que le commissaire évoque le domestique devant le suspect¹².

Suppression partielle dans le récit

Une suppression partielle évidente concerne le personnage de Madame Maigret dans la série « Cremer ». Parfois, quand elle joue un rôle précis dans le roman, par exemple lors de la scène du repas chez les Maigret de

9. DENIS, B. (2020), « Présentation [de *Maigret tend un piège*] », AUDIARD et SIMENON, *op. cit.*, p. 326.

10. *Ibid.*, p. 328.

11. *Ibid.*

12. Le téléfilm *Maigret a peur* « version Richard », réalisé par Jean Kerchbron, a été diffusé pour la première fois en 1976. Claude Goretta a réalisé la « version Cremer » en 1996.

Maigret tend un piège qui devient dans le téléfilm un repas entre hommes au restaurant, il s'agit d'une suppression dans l'histoire¹³. Mais, dans nombre de cas, son rôle est maintenu dans la diégèse : Maigret a toujours une épouse, qui existe *in absentia*, quand il lui téléphone pour donner de ses nouvelles ou annoncer qu'il ne rentrera pas à la maison. Spectateurs et spectatrices devinent les réponses de Louise (ou Henriette¹⁴) sans entendre sa voix. Dans un entretien filmé disponible dans les « bonus » des DVD de la série, Cremer explique que la première occurrence de cette suppression partielle est due aux circonstances de tournage. Par la suite, elle s'est transformée en un choix assumé. Cremer ne désirait pas incarner l'aspect « bourgeois et macho » du personnage, qui se fait servir par sa femme et qui lui tape sur les fesses.

Suppression complète dans l'histoire

Certains détails disparaissent complètement de l'histoire, sans doute en vertu du même genre de motivation. Il arrive souvent, dans les romans, qu'au détour d'un couloir, Maigret ou l'un de ses acolytes croise l'une ou l'autre jeune femme nue et sans façon. Leurs incarnations dans le petit écran sont toujours habillées, même si c'est parfois de façon légère. Ainsi, dans *Maigret et les braves gens*, Dolorès, une bonne espagnole ou sud-américaine qui apparaît la première fois « flambant nue¹⁵ » aux yeux d'un Torrence embarrassé, est remplacée, dans la « version Richard », par une bonne tout habillée¹⁶. Le nu, à la télévision, aurait pu difficilement profiter de l'expression verbale « flambant nue » que Jacques Dubois, en notes, considère comme « jolie¹⁷ » : il aurait probablement semblé plat et peu crédible. La suppression complète consiste ici paradoxalement à ajouter des vêtements¹⁸. Il en va de même,

-
13. Le téléfilm, qui date de 1996, a été réalisé par Juraj Herz. Notons qu'au contraire, dans le film de Delannoy avec Gabin, le rôle de Madame Maigret est amplifié.
 14. Sur cette hésitation, voir LEMOINE, M. (1985), *Index des personnages de Georges Simenon*, Bruxelles : Labor, p. 413.
 15. SIMENON, G. (1962), *Maigret et les braves gens*, rééd. dans *Romans II* (2003), édition établie par Dubois, J. avec Denis, B. Paris : Gallimard, p. 1630.
 16. Le téléfilm *Maigret et les braves gens*, réalisé par Jean-Jacques Goron, a été diffusé pour la première fois en 1982.
 17. DUBOIS, J. (2003), « Notes et variantes [de *Maigret et les braves gens*] », dans SIMENON, *Romans II*, *op. cit.*, p. 1630.
 18. J'aurais pu classer cette infidélité parmi les suppressions-adjonctions en considérant qu'un personnage nu est remplacé par un personnage habillé. Mais un tel point de vue consisterait, de façon machiste, à réduire les figures féminines à cette seule dichotomie (habillé *versus* non habillé). Or, pour le reste, il s'agit des mêmes personnages, qui conservent leurs caractéristiques.

d'ailleurs, dans les deux adaptations *de Maigret et l'homme du banc*, dont plusieurs scènes se déroulent dans un bordel clandestin¹⁹.

Dans le même ordre d'idées, certains propos sur les femmes que Simenon fait tenir à Maigret disparaissent tout à fait du dialogue télévisuel²⁰. Dans le roman *Maigret a peur*, le commissaire déclare : « Il arrive que l'opinion publique se trompe. Souvent aussi, elle a le même genre d'intuition que les femmes et les enfants²¹. » Cette phrase ne sera pas prononcée en 1976 par Richard, alors qu'elle sera assumée en 1996 par Cremer. En revanche, ni l'un ni l'autre ne répéteront une sentence prononcée en 1954 par le commissaire de papier dans *Maigret à l'école* : « Il [un écolier] n'a pas menti tout à fait. Les femmes et les enfants ont la spécialité de ces demi-mensonges²². » Peut-être, de façon discrète et avant-gardiste, a-t-on affaire là à une forme de *cancel culture*.

D'autres suppressions totales de l'histoire concernent des intrigues annexes qui servent dans les romans à mimer l'effervescence de la vie au commissariat. Ainsi dans *Maigret et les braves gens*, parallèlement à l'enquête de Maigret qui piétine, le roman « évoque brièvement un second crime, passionnel et brutal celui-ci, commis dans le milieu des immigrés polonais, et l'enquête correspondante que mène rondement Lucas²³ ». Cette intrigue en contrepoint n'apparaît pas dans la « version Richard ».

Suppression complète dans le récit

Les suppressions dans le récit concernent volontiers certaines remarques du narrateur hétérodiégétique, sous forme de psycho-récits faisant état des déductions de Maigret. Il en va ainsi dans une scène de *Maigret a peur*, qui demande une contextualisation. Ce roman, dont l'action se déroule au cœur d'une petite ville de province, est intéressant dans la mesure où Maigret se

-
19. *Maigret et l'homme du banc* version Richard a été adapté en 1973 par René Lucot et la « version Cremer », due à Étienne Périer, date de 1993.
 20. Rien ne prouve que l'écrivain partageait les opinions de son personnage. Sur ce point, il est toujours bon de citer Barthes quand il interrogeait une sentence sur la féminité issue de « Sarrasine » de Balzac : « Qui parle ainsi ? Est-ce le héros [...] ? Est-ce l'individu Balzac [...] ? Est-ce l'auteur Balzac [...] ? Est-ce la sagesse universelle ? La psychologie romantique ? Il sera à tout jamais impossible de le savoir [...] » (BARTHES, R. [1968], « La mort de l'auteur », *Mantea*, rééd : 2002, *Œuvres complètes III*, 1968-1971. Paris : Seuil, p. 40)
 21. SIMENON, G. (1953), *Maigret a peur*, rééd : 2002, *Tout Simenon*, vol. 6. Paris : Omnibus, p. 162.
 22. SIMENON, G. (1954), *Maigret à l'école*, rééd : 2002, *Tout Simenon*, vol. 7. Paris : Omnibus, p. 452.
 23. DUBOIS, J. (2003), « Notice [de *Maigret et les braves gens*] », dans SIMENON, *Romans II*, *op. cit.*, p. 1612.

trouve pris au milieu d'une série impressionnante de tensions qui se croisent et forment un écheveau serré : tensions sociales et microsociales, tensions générées, tensions familiales, tensions politiques, tensions sexuelles, tensions économiques, tensions culturelles et tensions entre Paris (incarné par Maigret) et la province représentée par l'ami auquel il rend visite (le juge Julien Chabot). Une scène centrale cristallise ces diverses tensions : une partie de bridge chez les notables locaux qui réunit plusieurs suspects et à laquelle Maigret assiste en silence. Dans le roman, grâce à un discours indirect libre, lecteurs et lectrices ont accès aux analyses psychologiques de Maigret. Il n'était pas possible de les transformer en dialogues, la scène étant essentiellement muette (le silence étant rompu seulement par quelques remarques acerbes des joueuses et des joueurs entre deux parties). La « version Richard » a opté pour une *voix off* qui donne la parole non à Maigret mais au narrateur du roman : celui-ci fait part aux spectateurs et spectatrices des pensées du commissaire, dont il est question à la troisième personne. En un sens, cette formule est très fidèle au roman. Mais avouons que cela semble tout à fait artificiel. La « version Cremer » a consisté à supprimer totalement ce commentaire : charge aux spectatrices et spectateurs de se faire par elles-mêmes et par eux-mêmes une opinion sur les différents protagonistes. De ce fait, la « version Cremer » est moins fidèle que la « version Richard » à la lettre du roman. Mais, en un sens, elle est tout à fait fidèle à son esprit, ou en tout cas à la vision de la littérature de Simenon dont, comme le note encore Benoît Denis, « tout l'art [...] réside dans un certain art de *ne pas tout dire*, c'est-à-dire de laisser le plus important informulé, dans un implicite ou un non-dit qui sous-tend toute l'histoire et détermine le destin des personnages²⁴ ». Or cet art de *ne pas tout dire* que, à l'orée d'un numéro de *Traces* consacré à la question, Jean-Louis Dumortier a nommé « la réticence simenonienne²⁵ », n'est pas sans incidence dans la mesure où il produit, toujours selon Dumortier, une « subversion subtile de l'esthétique réaliste²⁶ ».

Adjonction simple dans l'histoire

Le premier cas d'adjonction dans l'histoire demande à nouveau une mise en contexte. Les *Maigret*, dès les premières enquêtes, se sont distingués de la production policière antérieure par leur aspect psychologique. Cependant, à partir de la fin des années 1950, cette caractéristique n'a fait que croître, de sorte que les *Maigret* se sont mis à ressembler à des romans durs, le crime devenant de plus en plus un prétexte à l'exploration sociale

24. DENIS, B. (2020), « Introduction générale », AUDIARD et SIMENON (2020), *op. cit.*, p. 44.

25. DUMORTIER, J.-L. (2014), « Éditorial », *Traces* n° 21, *Sens et réticence dans les romans de Simenon*, p. 7.

26. *Ibid.*

et familiale des différents personnages. Cette évolution se traduit souvent par un écart toujours plus net par rapport au modèle du roman policier à énigme. Maigret au lieu de traquer les différents suspects s'intéresse désormais surtout à la victime. Il en va ainsi dans *Maigret l'homme du banc*, *Maigret et les braves gens*, *Maigret et le clochard* ou *Maigret et la jeune morte*. Simenon avait évidemment conscience de cette singularité, que Maigret commente lui-même dans *Maigret et les braves gens* à travers un psychorécit poursuivi par un monologue narrativisé (c'est-à-dire, en l'occurrence, un discours indirect libre) :

C'était du côté de René Josselin qu'il cherchait d'abord. Josselin était la victime, certes. Mais on ne tue pas un homme sans raison²⁷. [...]

Puis, quelques pages plus loin, dans un discours direct enchâssé dans du psychorécit :

Il n'aurait pas fallu le pousser beaucoup pour qu'il ajoute :

« On ne tue pas n'importe qui. »

Car son expérience lui avait appris qu'il existe une sorte de vocation de victime²⁸.

En outre, en raison de l'intérêt de Maigret pour la victime, Simenon s'écarte de plus en plus du modèle du huis clos qui veut que l'assassin soit bien connu des lectrices et lecteurs avant la résolution du crime. Dans les romans tardifs, il arrive souvent que le criminel tombe du ciel tel un « *deus ex machina* », comme le note Jacques Dubois dans sa lecture de *Maigret les braves gens*²⁹. Enfin, Simenon fait parfois preuve de désinvolture quant à l'enquête, multipliant les petites incohérences, les invraisemblances, les coups de chance, comme l'a montré Benoît Denis dans son analyse magistrale du scénario écrit par Audiard pour le film *Maigret tend un piège* : « Le roman de Simenon pose des problèmes au scénariste notamment parce qu'il y a toute une série d'éléments qui dans le cadre d'un film policier, restent insuffisamment motivés³⁰. » Les scénaristes se trouvent donc dans une situation particulière quant à la question de la fidélité : ils sont en fait pris entre deux fidélités : la fidélité à Simenon et la fidélité au genre policier à énigme, par rapport auquel Simenon se montrait lui-même de plus en plus infidèle. Pour être fidèles au genre et aux attentes des spectateurs et spectatrices sans trahir l'écrivain, une solution élégante et peu coûteuse a consisté,

27. SIMENON, G. (1962), *Maigret et les braves gens*, rééd : *Romans II*, op. cit., p. 942.

28. *Ibid.*, p. 948.

29. DUBOIS (2003), op. cit., p. 1626.

30. DENIS, B. (2020), « Présentation [de *Maigret tend un piège*] », AUDIARD et SIMENON (2020), op. cit., p. 325.

pour les scénaristes, à ajouter des indices dans l'histoire ou à en renforcer le poids pour donner plus de légitimité à l'attitude de Maigret quand celui-ci se précipite *in extremis* sur le coupable. Donnons quelques exemples de ces adjonctions.

Les adaptateurs de *Maigret et la jeune morte* « version Richard » procèdent ainsi à deux modifications. L'assassin, qui est un patron de bistrot, est confondu dans le roman parce qu'il fait à Maigret un récit peu crédible, au vu de la psychologie de la victime, du comportement de celle-ci dans son établissement le soir de sa mort. Un indice matériel se révélait dans ce contexte très peu instructif : le médecin légiste avait relevé, sous les ongles de la jeune femme assassinée, des traces de laine bleue arrachée à un manteau. Maigret en déduisait seulement qu'il s'agissait d'un vêtement masculin : l'assassin était un homme et la victime s'était débattue avant de mourir sous ses coups. La première modification du scénariste a consisté à exploiter cet indice laissé en friche par Simenon : Lucas découvre dans l'établissement le manteau bleu abîmé. Ainsi Maigret peut-il renforcer sa déduction psychologique par un indice matériel. Cette adjonction implique un second changement, qui est de l'ordre de la suppression : dans le roman, c'étaient les complices du barman qui tuaient la jeune femme en cherchant à lui voler son sac. Dans le téléfilm, le barman agit seul. Ces modifications présentent en outre l'avantage de proposer un assassin connu des téléspectateurs et téléspectatrices (alors que les complices semblaient venir de nulle part).

L'adaptation de *Maigret et le clochard* a posé le même genre de problème aux scénaristes. Maigret, dans le roman, est fasciné par la victime, un ancien médecin devenu clochard, surnommé « le toubib », qui a été bastonné puis jeté dans la Seine en pleine nuit. Et assez tardivement, sans raison apparente, le commissaire se met à soupçonner un marinier flamand et à le cuisiner sans relâche. Simenon lui-même souligne cette incongruité : « Maigret n'avait aucun motif sérieux pour le harceler de la sorte. Il suivait son intuition. Il avait été frappé, en montant à bord, près de Juziers, par l'attitude du marinier³¹. » Les scénaristes des « versions Richard et Cremer » ne pouvaient se contenter du recours à l'intuition³². Dans la « version Richard », le marinier se contredit dans son témoignage : il prétend d'abord ne pas avoir prêté attention au bruit du corps tombant dans la Seine puis il déclare qu'il a relevé le numéro de plaque d'une voiture quittant à ce moment le quai. Dans

31. SIMENON, G. (1963), *Maigret et le clochard*, rééd : 2003, *Tout Simenon*, tome 11. Paris : Omnibus, p. 632.

32. L'épisode interprété par Jean Richard a été réalisé en 1982 par Louis Grosplier. Bruno Cremer, sous la direction de Laurent Heynemann, a donné sa version en 2004.

la « version Cremer », le marinier est un Français propriétaire d'une péniche au nom flamand, ce qui suscite la curiosité du commissaire³³.

Dans le roman *Maigret à l'école*, Maigret a affaire à deux écoliers qui se contredisent l'un l'autre dans leur témoignage respectif. Seule son intuition, à nouveau, lui permet de déterminer lequel des deux garçons ment et lequel dit la vérité. Et ce n'est qu'au moment de la résolution de l'énigme qu'apparaît une pièce à conviction : un fer à cheval, qui a été jeté à travers la vitre de la victime, une vieille dame un peu folle, peu avant son assassinat. Dans la « version Richard » comme dans la « version Cremer », cet indice matériel apparaît plus tôt dans l'intrigue de manière à aider le commissaire à confondre le petit menteur. D'un côté, Maigret s'empare du fer à cheval lors de sa première visite de la maison de la victime, et, quand il interroge un des garçons, il le met sous les yeux pour observer sa réaction. Dans la « version Cremer », le petit menteur pénètre la nuit dans la maison de la vieille dame pour récupérer ce fer à cheval compromettant.

Adjonction simple dans le récit

Dans deux téléfilms différents, *Maigret et la jeune morte* (Richard) et *Maigret et la vente à la bougie* (Cremer) apparaît une figure de narration qui était absente des textes sources et dont l'effet est assez spectaculaire : la métalepse. Cette figure consiste à franchir les frontières normalement infranchissables entre les niveaux de récit, notamment entre un récit enchâssé et un récit enchâssant.

Maigret la jeune morte contient deux niveaux de récit : l'enquête proprement dite et les événements passés que l'on est en train de raconter à Maigret au prix d'une analepse, c'est-à-dire d'un *flash-back*. Les deux niveaux ne bénéficient pas tout à fait du même traitement : alors que l'image est normale en ce qui concerne l'enquête présente, spectateur et spectatrice identifient toutes les scènes issues du passé grâce à la lumière rosée dans laquelle elles baignent. Par parenthèses, ces inserts constituent des adjonctions par rapport au roman — et même des adjonctions répétitives, mais, bien que nous ayons affaire à une analepse, nous ne sommes pas encore en présence d'une métalepse. Dans l'un de ces *flash-backs* toutefois, une protagoniste du passé répond à un témoin du présent qui est en train de la critiquer devant le commissaire : selon les termes de Genette, nous assistons alors à une « transgression délibérée du seuil d'enchâssement³⁴ ». Voilà notre première métalepse.

33. J'analyse ce roman et ses deux adaptations plus en détail dans DEMOULIN, L. (2013), « *Maigret et le clochard*, un polar existentiel et poétique adapté à la télévision », *Les Cahiers de l'Herne Simenon*, Paris : Éditions de L'Herne, p. 126-134.

34. GENETTE, G. (2004), *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris : Seuil, 2004, p. 14.

Dans *Maigret et la vente à la bougie*, alors que le commissaire procède à une reconstitution des événements du soir du crime, un *flash-back* interrompt la reconstitution au profit d'un saut dans le passé : la victime est alors encore vivante jusqu'au moment où, en vertu d'une sorte de parasitage, le présent et le souvenir se superposent et où le mort, le temps d'une brève réplique, commente la reconstitution : voilà notre seconde métalepse.

Ces jeux subtils, qui produisent un effet d'étrangeté, ne se trouvaient pas dans les textes de Simenon, même si celui-ci a écrit un roman contenant une autre métalepse, et spectaculaire celle-là, puisqu'elle conditionne tout le livre : *Les Mémoires du commissaire Maigret*, qui voit le commissaire parler avec l'écrivain³⁵.

Adjonction répétitive dans l'histoire

Il arrive souvent que les scénaristes ajoutent un personnage, et que celui-ci apparaisse à plusieurs reprises, constituant ainsi des adjonctions répétitives dans l'histoire. Celles-ci se constatent surtout dans l'adaptation des nouvelles. Ainsi, dans un « Cremer » intitulé *Maigret et la fenêtre ouverte*, adapté de « La fenêtre ouverte », la victime télévisuelle a un fils, contrairement à son homologue de papier³⁶. Or ce fils joue un rôle important dans plusieurs scènes, notamment lors de la résolution finale de l'énigme.

L'adjonction la plus étonnante, la plus discutable et la plus spectaculaire à cet égard demande à nouveau une petite mise en contexte. En 1950 paraît aux Presses de la cité *Maigret et les petits cochons sans queue*. À première vue, c'est-à-dire au vu de son titre, le livre se présente comme un roman centré sur une enquête de Maigret. Or, il n'en est rien. Il s'agit d'un recueil de nouvelles et, sur les neuf nouvelles que compte ce recueil, seules deux d'entre elles mettent en scène le célèbre commissaire : « L'homme dans la rue », nouvelle écrite en 1939 et parue d'abord dans un hebdomadaire (elle donnera par ailleurs lieu à un épisode avec Jean Richard en 1988) et « Vente à la bougie », une nouvelle rédigée en 1941 (qu'adaptera Pierre Granier-Deferre en 1995 dans un épisode « Cremer » évoqué *supra* dans la catégorie des adjonctions simples dans le récit). Les autres nouvelles non seulement ne mettent pas Maigret en scène mais ne correspondent même pas toutes au genre du roman policier. La première d'entre elles, « Les petits cochons sans queue », contient bel et bien une intrigue policière, mais sans

35. Il ne s'agit toutefois pas du même type de métalepse : celles des téléfilms se jouent entre le récit encadrant et le récit encadré (métalepse intérieure verticale ascendante), celle du roman entre le personnage et l'auteur (métalepse extérieure ascendante). Je me permets de renvoyer sur ce sujet à mon article : DEMOULIN, L. (2023), « Essai de typologie des métalepses narratives », *Poétique*, n° 194. Paris : Seuil, p. 141-168.

36. Cet épisode, qui date de 2001, a été réalisé par Pierre Granier-Deferre.

que s'y aperçoive l'ombre d'un commissaire. Qu'à cela ne tienne! Comme le titre *Maigret et les petits cochons sans queue* existe, le téléfilm va exister lui aussi! En 2004, l'épisode est mis en scène par Charles Nemes. Auparavant la nouvelle « Madame Quatre et ses enfants », qui se trouve dans le même recueil, a elle aussi été « maigretisée », si je puis me permettre cet affreux néologisme, en 1999, sans l'alibi d'un titre de livre.

Donc, l'adjonction répétitive dans *Madame Quatre et ses enfants* comme dans *Maigret et les petits cochons sans queue* concerne, tout simplement, le personnage de Maigret.

La nouvelle de Simenon « Madame Quatre et ses enfants » est une sorte de conte psychologique très bref, qui ne comporte nulle enquête : une dame dans une pension de famille est la risée des pensionnaires parce qu'elle n'a aucune autorité sur les deux garnements qu'elle est seule à éduquer. Un jour, alors qu'elle a confié ses fils à la patronne de l'établissement pour se rendre à un rendez-vous, les pensionnaires apprennent dans le journal qu'elle a été l'épouse d'une espèce de Barbe-bleue sanguinaire arrêté depuis peu. Le téléfilm transforme ce conte en un véritable *thriller*. Les crimes sont découverts grâce au témoignage de Madame Quatre et, malgré la protection offerte par Maigret, l'on craint pour sa vie jusqu'à la dernière scène. Les adjonctions sont donc multiples et impossibles à décrire toutes ici.

La nouvelle « Les petits cochons sans queue » est un véritable petit bijou finement ciselé par Simenon. De quoi s'agit-il? Marcel, un jeune journaliste sportif, téléphone à son épouse, Germaine, pour lui annoncer qu'il assiste à un match de boxe nocturne. Un second appel suit quelque temps après : il rentrera encore plus tard que prévu. Germaine est étonnée par le ton inhabituel de la voix de Marcel. Pour meubler son attente, elle recout un bouton du manteau de son mari et trouve dans sa poche un objet étrange : un petit cochon sans queue. Cet objet la terrifie. On comprendra par la suite qu'il s'agit d'une sorte de sésame qu'un receleur donne aux cambrioleurs pour fixer ses rendez-vous. Germaine connaît et l'objet et la pratique car ce receleur n'est autre que son propre père, avec lequel elle a rompu tout lien plusieurs années avant son mariage. Elle comprend donc que Marcel a participé à un cambriolage. Comme celui-ci ne réapparaît pas, elle mène le lendemain matin une enquête rapide et finit par retrouver son époux blessé caché chez un ami.

Cette nouvelle est intéressante à plus d'un égard, notamment parce qu'elle est focalisée sur un personnage féminin. Au niveau psychologique, elle met en scène un retournement de situation conjugal assez radical : au départ, Germaine est dans une position d'infériorité par rapport à son mari : c'est un journaliste brillant, mondain, promis à un bel avenir même s'il tire le diable par la queue, alors qu'elle n'est pas heureuse dans son métier

de vendeuse et qu'elle a honte de son père. À la fin, elle a pris clairement l'ascendant sur Marcel : elle le traite même, non sans une forme de tendresse maternelle, de « bougre de bougre de petit idiot chéri³⁷ » et de « petit idiot³⁸ ». Germaine est donc en quelque sorte l'anti-Madame Maigret. En outre, au niveau de l'intrigue et de la tension narrative, cette nouvelle est parfaitement menée. Nulle incohérence, nulle légèreté : tous les éléments sont parfaitement motivés. La nouvelle commence sous la forme du récit d'énigme et suscite la curiosité (qu'est-il arrivé à Marcel?) et, une fois que Germaine a les éléments en main, le récit tourne au *thriller* (Germaine va-t-elle retrouver Marcel et l'aider à s'en sortir?). En greffant Maigret dans cette histoire, le téléfilm en amoindrit la portée. Le personnage féminin s'affadit. Il s'agit juste d'une jeune femme amoureuse de son mari. En outre, son attitude paraît contradictoire : elle cherche à manipuler Maigret alors qu'elle a besoin de son aide. Qui plus est, le téléfilm ne se contente pas d'ajouter un personnage, il complexifie l'intrigue en y intégrant un meurtre : le père de la jeune femme est assassiné.

Adjonction répétitive dans le récit

Je n'ai pas noté d'infidélités qui puissent être décrites comme des adjonctions répétitives dans le récit, ce qui ne prouve pas que pareille figure n'a jamais été exploitée.

Suppression-adjonction partielle dans l'histoire

Il arrive souvent que les caractéristiques de tel ou tel personnage secondaire soient partiellement modifiées dans la diégèse. Ainsi dans *Maigret et les braves gens* « version Richard », une Espagnole, tout en conservant son rôle dans l'intrigue, se métamorphose en pied-noir. Ce changement ne semble reposer que sur le choix de l'actrice, Marthe Villalonga, connue pour avoir joué, avec un accent typique des pieds-noirs, le rôle de la mère de Guy Bedos dans deux films comiques d'Yves Robert, *Un éléphant ça trompe énormément*, sorti en 1976, et *Nous irons tous au paradis*, sorti en 1977, c'est-à-dire six et cinq ans plus tôt. Il s'agit donc sans doute de pimenter la scène par une touche d'humour. Cette infidélité n'a cependant, à mon avis, que peu à voir avec l'atmosphère des *Maigret*.

De façon plus spectaculaire, dans la « version Cremer » de *Maigret et l'homme du banc*, le personnage du comptable conserve certains de ses traits de vieux célibataire, mais il perd en qualité humaine (il se montre beaucoup

37. SIMENON, G. (1950), « Les petits cochons sans queue », *Maigret et les petits cochons sans queue*, Paris : Presses de la Cité, rééd : 2002, *Tout Simenon*. Paris : Omnibus, p. 433.

38. *Ibid.*

moins généreux) et est affublé de traits libidineux, à tel point qu'il aura une part de culpabilité dans le meurtre, alors qu'il était totalement innocent dans le roman.

D'autres suppressions-adjonctions partielles peuvent être notées, notamment dans *Maigret et les petits cochons sans tête* longuement évoqué *supra*. Le mobile du voleur reste fondamentalement identique : il veut offrir un cadeau somptueux à sa jeune épouse. Mais le présent en question change de nature entre la nouvelle et le téléfilm : long voyage d'un côté, acquisition d'une salle de danse de l'autre.

Suppression-adjonction partielle dans le récit

Dans les termes de la narratologie de Genette, l'histoire des romans de Simenon est racontée par un narrateur hétérodiégétique (c'est-à-dire qui ne participe pas à l'action), et en focalisation interne fixe. Ce choix de point de vue implique que le narrateur s'en tienne à ce que perçoit et comprend un seul personnage : Maigret en l'occurrence. Or celui-ci récolte la plupart des informations nécessaires à la poursuite de l'enquête grâce à l'interrogatoire de témoins et de suspects qui lui font part de ce qu'ils ont vu ou vécu, de ce qu'ils pensent avoir vu ou vécu, ou encore de ce qu'ils veulent faire passer pour l'un ou pour l'autre. De plus, ses adjoints lui transmettent oralement les résultats des recherches qu'il leur a demandé d'effectuer. Certains *Maigret* de la « série Richard » respectent fidèlement ce fonctionnement (par exemple *Maigret a peur*). Mais pas tous, tant s'en faut, et pratiquement aucun *Maigret* « version Cremer ». La multiplication de ces scènes où les personnages parlent sans guère bouger, quelle que soit la vertu d'intéressement de ce qu'ils disent, est peu cinématographique. Les réalisateurs recourent donc à des techniques qui permettent d'éviter ces dialogues : ils font varier la focalisation et cela selon trois modalités.

D'abord, scénariste et cinéaste optent parfois pour une analepse filmique (c'est-à-dire pour un *flashback*) : au lieu d'assister à un dialogue où l'on raconte un événement, celui-ci est donné à connaître au moyen d'un retour en arrière. Ainsi, dans *Maigret et les braves gens*, quand le commissaire interprété par Jean Richard interroge l'homme qui a repris l'entreprise de fabrication de cartons de luxe de la victime, le dialogue s'interrompt au profit d'un *flashback* mettant en scène la passation des pouvoirs. La technique de narration a donc partiellement changé sans que soit modifiée la diégèse.

Ensuite, les scénaristes ont fréquemment varié la focalisation en quittant Maigret pour suivre, par exemple, l'inspecteur Torrence durant une ou deux scènes. Ainsi, dans *Maigret et les braves gens* « version Richard », quand l'inspecteur découvre que l'assassin passait la nuit dans une chambre de bonne au nez et à la barbe de la police.

Enfin, plusieurs téléfilms adoptent, durant la première scène, une focalisation sur la victime. Cela implique le plus souvent en outre une permutation : j'y reviens plus bas quand je me penche sur cette figure.

Suppression-adjonction complète dans l'histoire

Le cas le plus massif de suppression-adjonction complète de l'histoire concerne l'ensemble de la « série des Richard ». L'époque où, dans les romans, se déroule l'histoire a été remplacée par celle des tournages : les années 1960, 1970 et 1980 se substituent ainsi aux années 1930-1950, alors que tous les « épisodes *Cremer* » semblent se dérouler au début des années 1950 (voire à la fin des années 1940) même quand il s'agit de romans écrits dans les années 1960. Ces deux partis pris participent aujourd'hui au charme de chacune des deux séries : le soin apporté aux décors, aux voitures, aux costumes dans les *Maigret* « version *Cremer* » fait partie du plaisir que l'on éprouve à les regarder. Mais, comme, selon une célèbre remarque de François Truffaut, il n'est nul besoin de tourner des films historiques puisque tous les films le deviennent très vite, il est plaisant de se promener au côté de Jean Richard dans le Paris désormais *vintage* des années 1970!

Un exemple plus circonscrit de suppression-adjonction complète de l'histoire se rencontre dans *Maigret à l'école* « version *Cremer* ». Au début du roman, le principal suspect, l'instituteur du village, se rend à Paris pour demander à Maigret de venir enquêter sur le meurtre d'une vieille dame et ainsi de le disculper des soupçons qui pèsent sur lui. Dans la version télévisuelle, Maigret ne reçoit pas la visite de l'instituteur mais une lettre de son fils, un des deux écoliers évoqués *supra*. Cette modification présente, me semble-t-il, plusieurs avantages. D'une part, elle rend l'intervention de Maigret loin de Paris un peu plus crédible et plus cohérente. En effet, dans le roman, le commissaire ne fait sa valise que dans l'espoir de boire du vin blanc et de manger des huîtres. Dans le téléfilm, il avoue avoir été touché par la lettre du petit garçon. Dans le même ordre d'idées, la démarche de l'instituteur paraît trop naïve : cette naïveté sied mieux à un enfant. En outre, il semble plus logique d'écrire une lettre que de quitter le territoire. Qui plus est, l'instituteur est rapidement mis sur le côté dans la diégèse car il est tout de même arrêté alors que l'enfant est, comme on l'a vu, l'un des deux témoins majeurs : la lettre introduit donc un personnage plus important que la visite au quai des Orfèvres. Enfin, alors que le jeune garçon avait été déçu par l'apparence même de Maigret (qui s'en rend compte et lui lance : « Tu t'attendais à voir débarquer Guy l'Éclair ? »), il revoit finalement son jugement une fois son père libéré. Il écrit alors au commissaire une seconde lettre : le téléfilm se termine comme il avait commencé, selon la logique de la boucle bouclée. Voilà donc une infidélité qui confère au récit filmique une supériorité de construction sur le récit écrit.

Suppression-adjonction complète dans le récit

De nombreuses suppressions-adjonctions complètes au niveau du récit concernent les péritextes, plus précisément les titres des romans de Simenon. En général, les titres sont à peine modifiés : il s'agit le plus souvent de l'adjonction simple du nom « Maigret », *Chez les Flamands*, par exemple, devenant, dans la « série Richard », *Maigret chez les Flamands*. D'autres titres, gardant comme pivot le nom du commissaire, donnent lieu à des suppressions-adjonctions partielles : toujours du « côté Richard », *Maigret chez le coroner* s'est ainsi mué en *Maigret en Arizona* et *Maigret et la vieille dame* en *Maigret et la dame d'Étretat* (ce qui ne constitue dans aucun des deux cas un changement de l'histoire, les romans se déroulant bel et bien pour l'un dans cet État américain et pour l'autre dans cette commune normande). Mais, quand il s'agit de nouvelles, certains titres sont complètement métamorphosés. Dans la « série Richard », « Le client le plus obstiné du monde » est rebaptisé *La morte qui assassine*. Et du « côté Cremer », « Jeumont, 51 minutes d'arrêt », parue en 1944 dans le recueil *Nouvelles enquêtes de Maigret* chez Gallimard, est devenue *Un meurtre de première classe*, tandis que *Maigret chez le docteur* est une adaptation de la nouvelle « Monsieur lundi », issue du même recueil.

Ces suppressions-adjonctions ne modifient pas la diégèse, mais bien la présentation de celle-ci à travers un titre chargé d'attirer le public.

Suppression dans le récit, adjonction dans l'histoire

En construisant mon tableau, je n'avais pas pensé au cas de figure qui consiste à compenser une suppression dans le récit par un ajout dans l'histoire ni au cas inverse, théoriquement possible également. Il me semble que le premier cas de figure est rencontré quand scénariste et metteur en scène cherchent à remplacer les formules imagées (par exemple les comparaisons ou les métaphores) qui émaillent de temps à autre la prose de Simenon (supprimées du film car impossibles à rendre autrement que par une *voix off* artificielle) par une phrase de tonalité plus ou moins équivalente ajoutée dans le dialogue (donc dans la diégèse).

Les formules en question apparaissent çà et là dans les notations de la fameuse atmosphère, dans la peinture du climat ou du décor, parfois aussi dans la description d'un personnage. Ainsi de Jean-Paul, l'enfant de *Maigret à l'école* dont il vient d'être question, que Maigret surprend après une course-poursuite, est, dans le roman, deux fois de suite comparé à un oiseau :

Il [Jean-Paul] n'était pas rouge mais pâle les narines pincées. On voyait sa poitrine se soulever à une cadence rapide [...], on avait l'impression d'entendre battre son cœur comme celui d'un oiseau qu'on tient dans la main.

[...] Son interlocuteur [toujours Jean-Paul] debout le jarret tendu comme un jeune coq ne répondit pas³⁹.

Dans le téléfilm interprété par Cremer, peu après cette scène, Maigret déclare solennellement : « La vérité, c'est comme le parfum de la mer : cela se respire avant de se voir. » Or, cette jolie réplique ne se trouve pas dans le roman : il s'agit donc bien d'un ajout dans l'histoire qui compense une absence dans le récit. On est là dans un cas de double fidélité contradictoire : peut-être cette réplique ajoutée ne rend-elle pas très fidèlement compte de la personnalité de Maigret, mais, à sa façon, elle compense peut-être la disparition des images produites par Simenon.

Suppression-adjonction négative dans l'histoire

Il me semble que l'on peut parler de suppression-adjonction négative quand le meurtrier n'est plus le même dans le film et dans le livre, comme c'est le cas au cinéma dans le film *Maigret* de Leconte, adapté très librement de *Maigret et la jeune morte*. Il en va ainsi dans *Maigret et la vente à la bougie* avec Cremer, déjà évoqué à plusieurs reprises. La nouvelle « La vente à la bougie » correspond parfaitement au modèle du huis clos classique à la Agatha Christie. Exceptionnellement, c'est uniquement au prix de raisonnement logique et d'indices matériels que le commissaire, à la façon d'Hercule Poirot, confond la coupable, qui n'est autre que la patronne de l'hôtel. À peine une rapide justification psychologique *in extremis* permet-elle de comprendre le geste de la meurtrière sans pour autant le justifier. Toujours est-il qu'il n'y avait aucune raison du point de vue scénaristique de procéder à une modification de l'intrigue policière. Pourtant, dans le téléfilm, le crime a changé de genre : ce sont deux clients de l'hôtel qui sont les assassins. Sans doute cette suppression-adjonction est-elle liée au passage de la nouvelle au téléfilm, qui demande de développer la matière. Scénariste et metteur en scène ont d'ailleurs procédé à de très nombreuses adjonctions, qui pourraient servir d'exemple dans le point consacré à cette figure : présence de Maigret la nuit du crime, maladie de Maigret, légende d'un trésor dans la maison à vendre à la bougie, second décès durant le huis clos, attaque peu crédible à la chevrotine, histoire d'amour entre deux personnages présents et récits d'une autre idylle dans le passé entre la patronne du bistrot et un soldat américain, etc. Ce dernier élément confère une épaisseur au personnage de la patronne : c'est peut-être pourquoi il ne fallait plus faire d'elle une meurtrière. Quoi qu'il en soit, la nouvelle initiale s'en trouve totalement modifiée. Au risque de retomber dans le jugement de valeur, les téléfilms tirés de nouvelles, plus libres par rapport à la matière livresque, me semblent souvent moins cohérents que ceux tirés des romans.

39. SIMENON, G. (1954), *Maigret à l'école*, op. cit., p. 435.

Permutation quelconque dans l'histoire et dans le récit

Je n'ai pas observé de permutation quelconque dans l'histoire. En revanche, il s'en rencontre un assez grand nombre dans le récit : on constate en effet souvent que l'ordre des scènes n'est plus le même quand on compare roman et (télé)film. Cela se remarque particulièrement dans les amorces du récit, comme je l'ai déjà signalé *supra*. En raison de la focalisation interne sur Maigret, les romans commencent souvent quand le commissaire entre en scène, alors que les téléfilms leur préfèrent les débuts *in medias res*, plus captivants. Il arrive fréquemment que la première scène soit consacrée au crime, sans pour autant, bien entendu, que l'on y identifie l'assassin. Ainsi dans *Maigret et l'homme du banc* « version Cremer » et dans les « versions Richard et Cremer » de *Maigret et le clochard*.

Bill Alder fait une remarque similaire dans un article paru dans *Traces* : « Les deux téléfilms basés sur *Maigret et la vieille dame* suivent de près les actions du roman, mais leurs premiers plans diffèrent de l'incipit romanesque⁴⁰. » D'une part, dans le feuilleton « Richard », « Maigret part immédiatement de son hôtel à l'enterrement de Rose, événement raconté au commissaire par l'inspecteur Castaing dans le roman⁴¹ » : il s'agit, dans ce cas, d'une adjonction dans l'histoire. D'autre part, « La "version Cremer" commence de manière dramatique avec la mort de Rose dans son lit, un verre vide sur sa table de chevet ». Or, comme cet événement a bel et bien lieu dans l'histoire, c'est ici le récit qui se trouve métamorphosé par un changement dans l'ordre de distribution des informations destinées aux lectrices et lecteurs.

De la même manière, le roman *Liberty bar* s'ouvre sur les sensations du commissaire arrivant à Antibes. Il est accueilli par un inspecteur qui lui raconte les circonstances du meurtre qu'il va devoir élucider. Parmi les événements rapportés, il est question de deux femmes qui ont cherché à fuir en voiture et qui, dans leur précipitation, ont fait un accident de la route. Le téléfilm de la « série Cremer » s'ouvre sur cette fuite et cet accident. Pour sa part, dans cet épisode, la « version Richard » se montre fidèle au texte de Simenon sur ce point⁴². Mais dans *La Maison du juge*, plusieurs libertés sont prises par les scénaristes de cette première série⁴³. Le roman s'ouvre sur une

40. ALDER, B. (2020), « "Noddors" ou "Shakers" ? Les incipits de *Le Port des brumes* et de *Maigret et la vieille dame* chez Simenon et au petit écran », *Traces* n° 24, *Il avait appris à écrire. Incipit des romans de Georges Simenon*. Liège : Presses Universitaires de Liège, p. 129.

41. *Ibid.*, p. 130.

42. *Maigret et le Liberty bar* (avec Bruno Cremer) a été adapté en 1997 par Michel Favart. La « version Richard » date de 1979 et a été réalisée par Jean-Paul Sassy.

43. La mise en scène de cet épisode est signée René Lucot et date de 1969.

partie de billard entre Maigret, qui a été muté en province, et un cafetier. La partie est interrompue par un inspecteur : une vieille dame veut absolument parler au commissaire. Il s'agit de Didine, l'épouse du douanier : elle est bavarde au point de rendre l'interrogatoire comique. Maigret apprend cependant qu'en grim pant à l'échelle sur un pommier, le douanier a vu un cadavre dans la maison de son voisin, le juge... Le téléfilm procède à une suppression dans l'histoire (Didine est veuve), à une suppression-adjonction dans l'histoire (le pommier est remplacé par un phare) et à une suppression-adjonction dans le récit (le dialogue comique est, de façon plutôt maladroite, remplacé par une *voix off* qui le résume), mais aussi à une permutation dans le récit : le téléfilm ne s'ouvre pas sur la partie de billard, mais sur la vieille dame qui observe mystérieusement quelque chose à la jumelle du haut du phare. La scène billard n'est mise en scène qu'en second lieu.

Permutation par inversion dans l'histoire et dans le récit

La permutation par inversion de l'histoire représenterait une réécriture en profondeur de l'intrigue : je n'ai rien observé de tel. La permutation par inversion dans le récit consisterait à raconter les événements de l'histoire dans un ordre tout à fait inverse dans le récit du téléfilm et dans celui du roman. Il est logiquement envisageable d'imaginer que le roman soit strictement chronologique et que le film, au contraire, s'ouvre sur l'arrestation du coupable et puis remonte le temps patiemment. Il s'agirait cependant d'une démarche audacieuse que je n'ai pas observée dans les deux séries françaises.

BRÈVE CONCLUSION

Cet examen partiel laisse apparaître, sans surprise, que les adaptations de nouvelles se traduisent par davantage d'infidélités — et par des infidélités plus spectaculaires — que les adaptations de romans. En général, les scénaristes des « Cremer » ont pris plus de libertés que leurs prédécesseurs — sauf en ce qui concerne l'époque de la diégèse.

Toujours est-il que sur les dix-sept cases de mon tableau, treize ont été remplies : seules les adjonctions répétitives dans le récit, les permutations quelconques dans l'histoire et les permutations par inversion dans l'histoire et dans le récit n'ont pas trouvé de réalisations concrètes. En revanche, une figure supplémentaire a été glanée en chemin : la suppression dans le récit compensée par un ajout dans l'histoire. L'ensemble de notre enquête illustre la variété des procédés utilisés par les scénaristes pour transformer romans et nouvelles en téléfilms.

Les objectifs des adaptateurs sont très divers également : rendre l'intrigue plus crédible et la démarche de Maigret plus motivée, se rapprocher du

modèle du huis clos quand Simenon s'en est écarté, compenser la perte des comparaisons textuelles de l'écrivain par quelques jolies répliques, diminuer le nombre de dialogues statiques, ajouter du suspense, pimenter le récit par un peu d'humour, censurer certains aspects du roman, laisser libre cours à la créativité du cinéaste, masquer un aspect du personnage principal que l'on ne juge pas intéressant, élargir le territoire de Maigret en l'incluant dans des nouvelles où il n'apparaissait pas !

Il aurait été intéressant d'étendre la comparaison à toutes les adaptations de la série par les diverses télévisions du monde. Celles-ci sont, si pas innombrables, du moins très nombreuses⁴⁴. Comme toujours avec Simenon, nous sommes en présence de chiffres astronomiques qui nous forcent à opérer de rigoureuses sélections.

Qu'à cela ne tienne, par-delà ses diverses incarnations, Maigret, tel qu'en lui-même toujours réinterprété, demeure, pour sa part, fidèle à lui-même.

44. Pour rappel, avant les séries proprement dites, des téléfilms uniques *one shot* ont été réalisés aux États-Unis : en 1950, la nouvelle « Stan le tueur » donne lieu à un premier tournage avec un certain Herbert Berghof dans le rôle-titre et, étrangement au vu de l'immense production de Simenon, la même nouvelle a donné lieu à un tournage deux ans plus tard. Cette fois, Maigret est incarné par Eli Wallach. La première adaptation française date de 1954 : un certain Maurice Manson interprète Maigret dans un ensemble de trois nouvelles issues de *Maigret mène l'enquête*. Puis, en 1960, ce sera au tour de Louis Arbessier de porter le chapeau et de fumer la pipe dans *Liberty bar*. Vient ensuite le règne des séries. Elles voient le jour en Angleterre puis se répandent en Allemagne, aux Pays-Bas et en Italie, comme en atteste une célèbre photo prise à Delfzijl en 1966 lors de l'érection de la statue représentant Maigret où l'on voit autour de l'écrivain l'Anglais Rupert Davies, l'Allemand Heinz Rühmann, l'Italien Gino Cervi (qui a également interprété le commissaire pour le cinéma et que le public français connaît surtout dans le rôle de Peponne, le maire communiste adversaire du curé joué par Fernandel dans les *Don Camillo*) et le Néerlandais Jan Teuling. Plus tard, des séries verront le jour au Japon (25 épisodes avec Kinya Aikawa, l'intrigue étant transposée dans le Tokyo des années 1970) et en URSS (4 épisodes avec Boris Tenine). La palme revient à la télévision britannique, qui a fait mieux que la française puisqu'elle a réalisé trois séries : outre celle avec Rupert Davies (70 épisodes entre 1960 et 1964), il faut compter celle qui confie à Michael Gambon le rôle principal (12 épisodes entre 1992 et 1993) et les quatre épisodes diffusés entre 2016 et 2017 en Angleterre puis en France qui voient Rowan Atkinson troquer le personnage de Mister Bean contre celui du commissaire. Voir GAUTEUR, C. (2012), *D'après Simenon. Du cinéma à la télévision*. Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon.