

ପାତାଳାମାର୍ଗ

Simenon

Bilans et perspectives



Presses Universitaires de Liège

Revoir Simenon

Dans la nuit des images cinématographiques

Dick TOMASOVIC

Université de Liège

Si certains relisent Simenon, d'autres le revoient, c'est-à-dire visionnent et révisionnent des films adaptant son œuvre. Au gré des restaurations et des rediffusions de « vieux films », dont certains ont considérablement marqué l'histoire du cinéma, et des nouvelles sorties qui émaillent encore régulièrement le calendrier de l'industrie audiovisuelle, l'actualité cinématographique de Simenon ne semble jamais faire de pause. Puisqu'il m'a été très aimablement demandé de dresser un bilan des adaptations de l'écrivain pour le grand écran et d'envisager quelques perspectives, je propose de faire ici rapidement retour sur cette longue histoire, que j'ai déjà en partie évoquée dans quelques publications¹, entreprise par ailleurs abondamment développée par de savants et prestigieux connaisseurs de l'œuvre de Simenon². Je profiterai de cette rapide rétrospective pour m'intéresser tout particulièrement aux dernières productions qui me semblent permettre un fructueux retour sur l'histoire même des adaptations simenoniennes au cinéma.

On le dit souvent, Simenon est probablement le romancier dont l'œuvre a été la plus adaptée au cinéma. C'est bien entendu la conséquence du succès populaire de ses romans, mais c'est aussi le signe d'une éventuelle — non pas de prédisposition, le mot serait maladroit et mal choisi — mais une inclination d'une partie de son travail littéraire à s'épanouir dans un langage audiovisuel. On sait par ailleurs que Simenon était un cinéphile exigeant (j'en dirai quelques mots un peu plus loin). Il est clair que cet auteur était aussi un spectateur. D'une certaine manière, il n'est peut-être pas impertinent de

1. TOMASOVIC, D. (2003), « Le Petit Cinéma de Georges Simenon », dans BAJOMÉE D., *Simenon, une légende du xx^e siècle*, Tournai : La Renaissance du livre, p. 177-185 et TOMASOVIC, D. (2013), « L'atmosphère et les cacahuètes. Simenon, matière de cinéma », *Simenon*, Paris : L'Herne 102, p. 198-202.

2. Par exemple, sur l'adaptation à l'écran de Maigret, lire BARONIAN, J.-B. (2019), *Maigret, Docteur Ès Crimes*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles.

penser que l'auteur écrivait non pas pour le cinéma ou même de manière cinématographique, comme on l'a parfois laissé dire de manière trop commode (des dialoguistes réputés et des adaptateurs professionnels furent souvent mis à rude épreuve pour réussir à tirer des scénarii de ses romans, contredisant le cliché tenace d'une écriture dite audiovisuelle), mais qu'il écrivait plutôt *avec* le cinéma, comme en une forme de compagnonnage discret ou de dialogue secret.

Fasciné par la puissance de l'image cinématographique, méfiant à l'égard de l'industrie audiovisuelle³, Simenon était un cinéphile averti, aimant Von Stroheim, Pabst, Chaplin, Renoir, Clouzot, et, bien sûr, Fellini à qui il fera attribuer la Palme d'or 1960 pour *La Dolce Vita*⁴. Le cinéma lui rendit cet amour, mais de manière quelque peu ambivalente. D'une part, l'œuvre de Simenon apparaît comme une véritable vache à lait de l'adaptation cinématographique : récits populaires, formes simples, personnages caractérisés, intrigues criminelles bien ficelées, force dramaturgique évidente. D'autre part, Simenon exerce une séduction sur un nombre important de cinéastes pour ses qualités descriptives, ses peintures sociales, et, surtout, pour une tonalité atmosphérique *imageante* qui lui serait propre. Le calcul n'est jamais très assuré ou définitif, mais Simenon a été adapté plus de 170 fois au cinéma ou à la télévision, avec, on s'en doute, plus ou moins de bonheur et plus ou moins de fidélité selon les cas. Il est évidemment impossible d'évoquer ici la totalité de cette filmographie et on s'en tiendra à quelques hauts faits, épinglez pour leurs vertus artistiques ou leur succès commercial (malheureusement pas toujours conjoints).

Le premier fait d'armes remonte au début des années 1930, lorsque le cinéma français, comme le cinéma mondial, connaît une profonde révolution esthétique, industrielle et idéologique avec l'arrivée du son synchrone. En 1932, le jeune Jean Renoir réalise une adaptation de *La Nuit du carrefour* et confie le rôle du Commissaire Maigret à son frère, Pierre Renoir, un acteur déjà relativement connu à l'époque. Cette adaptation, bien que divergente du roman et vouée à l'échec auprès du large public (ce qui invitera immédiatement Simenon à se méfier de nouveaux projets d'adaptation), se distingue surtout par ses expérimentations sonores et visuelles, notamment par l'utilisation inventive du son et de la profondeur de champ. Malgré sa relative complexité narrative, le film offre une vision singulière de l'œuvre,

3. Sur le rapport complexe de Simenon à l'image, voir BAJOMÉE, D. (2011), « Simenon, homme de l'image », VITAL, C., SIRET, L. et COUSSEAU, A. (dir.), *Georges Simenon (1903-1989). De la Vendée aux quatre coins du monde*, Somogy Éditions d'art et Conseil général de Vendée, p. 212-226.
4. Une forte amitié unira le romancier et le cinéaste, comme le révèle leur correspondance. Voir GAUTEUR, C. (dir.) (1991), *Simenon au cinéma*, Bruxelles : Hatier, p. 47-58.

préfigurant les approches radicales ultérieures de réalisateurs tels que Béla Tarr, comme on le verra dans la suite.

Dans les mois suivants, plusieurs entreprises d'adaptation de Simenon, débutées au même moment, voient enfin le jour, telles que *Le Chien jaune* (Tarride, 1932) et *La Tête d'un homme* (Duvivier, 1933), mais aucune ne rencontre un succès notable ni ne satisfait Simenon lui-même, qui décide alors de refuser toute proposition cinématographique. Cependant, dès 1939, l'auteur accepte un nouveau projet d'adaptation portant sur le roman *Le Locataire*, qui n'aboutira malheureusement jamais en raison de la destruction du négatif dans un incendie de laboratoire en 1940. Durant la période de l'Occupation, de nombreux films sont réalisés d'après des romans de Simenon. Parmi ceux-ci, on compte l'adaptation intrigante de *Les Inconnus dans la maison* par Henri Decoin en 1942. Cette réalisation marque le début d'une féconde source d'inspiration pour le réalisateur, qui donnera naissance à deux autres films marquants, *L'Homme de Londres* en 1943 et *La Vérité sur Bébé Donge* en 1951. Dans *Les Inconnus dans la maison*, dont le scénario est adapté par Henri-Georges Clouzot, le célèbre acteur Raimu incarne un avocat alcoolique, profondément marqué par son déclin personnel et professionnel. Malgré ses difficultés et son incapacité à plaider, l'avocat trouve la force de défendre le petit ami de sa fille, en dépit de leur relation conflictuelle. Le plaidoyer final, dont la rhétorique utilise une gamme étendue d'émotions pour amener le coupable à se trahir est une performance d'acteur mémorable. Cependant, le contenu du discours prône un ordre patriarcal fort reflétant l'idéologie vichyste de son époque de production. En conséquence, le film se voit interdit de projection à la Libération. Parallèlement, dans *Monsieur la Souris*, dirigé par Georges Lacombe en 1942, Raimu incarne à nouveau un personnage sur le déclin. L'adaptation du scénario et les dialogues écrits par Marcel Achard, reconnaissables à sa touche burlesque, mettent en valeur un sans-abri au caractère bien trempé qui mène une improbable enquête policière. Le thème récurrent simenonien des apparences trompeuses et des identités dissimulées est habilement exploité par le film. La fameuse Continental (la société de production cinématographique française active durant l'Occupation, créée par Joseph Goebbels et financée par des capitaux allemands) se lance également dans une série d'adaptations des aventures de Maigret, mettant en vedette Albert Préjean. *Picpus* (1943) et *Les Caves du Majestic* (1945) sont réalisés tous deux par Richard Pottier, tandis que *Cécile est morte* (1944) est signé Maurice Tourneur. Ces films sont caractérisés par leur ton comique, notamment grâce à la présence de l'acteur zazou et bafouillant Gabriello dans le rôle de l'assistant Lucas. Les situations cocasses, telles que le médecin parlant de gastronomie devant le corps d'une jeune femme décapitée ou les canulars offerts à Maigret par ses collaborateurs,

constituent le sel du film, tous comme les dialogues, marqués d'un réjouissant esprit de répartie.

À la sortie de la Seconde Guerre mondiale, après un séjour de trois ans à Hollywood, Julien Duvivier réalise une œuvre d'une marquante noirceur avec *Panique* (1947), adapté des *Fiançailles de Monsieur Hire*. Dans ce film, Michel Simon incarne un misanthrope au comportement inquiétant, avant d'être révélé comme un homme courageux et sensible par la mise en scène brillante de Duvivier. Le film dénonce avec vigueur l'idéologie vichyste en opposant le taciturne Monsieur Hire aux rumeurs malveillantes de la foule. Viviane Romance, étonnante et fascinante femme fatale à la française, incarne son bourreau de manière troublante. *Panique* utilise l'angoisse comme matériau principal, oscillant entre une tension sourde et une explosion de violence. La version postérieure réalisée par Patrice Leconte en 1989, avec Michel Blanc et Sandrine Bonnaire, offre une interprétation plus pâle en comparaison de l'original, mais le contexte de production et les enjeux du discours du film sont évidemment très différents.

Dans les décennies de l'après-guerre, la production cinématographique française n'est alors déjà plus la seule à s'intéresser à l'œuvre de Simenon. En Grande-Bretagne sortent *Temptation Harbour* (L. Comfort, 1947), *The Man Who Watched Trains Go By* (H. French, 1952), *The Midnight Episod* (G. Parry, 1950), *A Stranger in the House* (P. Rouve, 1967, avec James Mason); aux États-Unis, *The Man of The Eiffel Tower* (B. Meredith, 1950, avec Charles Laughton en Jules Maigret), *A Life in the Balance* (H. Horner et R. Portillo, 1955), *The Bottom of the Bottle* (H. Hathaway, 1956, avec Joseph Cotten), *The Brothers Rico* (Ph. Karlson, 1957); en Autriche, *Maigret und sein grösster Fall* (A. Weidenmann, 1966); en Allemagne, *Der Morder* (O. Runze, 1979); ou encore en Italie, *Maigret à Pigalle* (M. Landi, 1967). Impossible de tous les recenser ici.

Si la plupart de ces films sont d'aimables et honnêtes adaptations, prenant plus ou moins de grandes libertés avec les textes de Simenon, c'est toutefois en France qu'il faut encore revenir pour trouver les œuvres cinématographiques les plus marquantes. Retenons les adaptations de Marcel Carné, films cependant mineurs dans la filmographie du cinéaste : d'abord *La Marie du Port*, en 1950 (première incursion de Jean Gabin dans l'univers de Simenon que l'acteur arpentera souvent par la suite, jusqu'à finir par l'incarner de sa simple présence), puis, en 1965, *Trois chambres à Manhattan*. Il faut aussi citer les adaptations d'Henri Verneuil : *Le Fruit défendu*, en 1952, avec Fernandel et Françoise Arnoul, et *Brelan d'as*, film à sketches, sorti la même année, dans lequel sont mis en vedette les personnages de Steeman, Cheyney et Simenon. L'interprétation de Maigret par Michel Simon parvient même à convaincre les lecteurs les plus récalcitrants quant

à l'incarnation de leur commissaire préféré. En 1961, Verneuil tirera encore *Le Président* de l'œuvre de Simenon pour Jean Gabin et Bernard Blier.

Les très académiques Gilles Grangier et Jean Delannoy appliqueront consciencieusement leur savoir-faire sans audace à Simenon, le premier avec *Le Sang à la tête* (1956) et *Maigret voit rouge* (1963), le second avec *Maigret tend un piège* (1958), *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre* (1959), et *Le Baron de l'Écluse* (1960), autant de films construits sur mesure autour de la figure sévère de Gabin, en Maigret ou non, véritable locomotive de ce cinéma populaire sans surprise. L'acteur est cependant bien mieux loti dans l'audacieux *En cas de malheur* de Claude Autant-Lara (1958), scénarisé par Pierre Bost et Jean Aurenche. Gabin y incarne un avocat respectable faisant exploser l'hypocrisie bourgeoise qui le cadenassait, le détonateur étant les formes hypnotiques d'une Brigitte Bardot sensuelle, provocante et animale. Gabin, encore, dans son personnage de bougon vieillissant, atteint des sommets dans *Le Chat* (1971) de Pierre Granier-Deferre, où il affronte Simone Signoret dans un récit crépusculaire où l'amour est vaincu par le temps. Granier-Deferre adapte encore deux œuvres de Simenon, *Le Train* (1973) et *L'Étoile du Nord* (1982), poursuivant son exploration des thèmes chers à l'écrivain. Bertrand Tavernier montre aussi sa capacité à capturer l'esprit des romans de Simenon, avec *L'Horloger de Saint-Paul* (1973). Très inscrit dans son époque (il est question des rapports entre générations, du gauchisme, du terrorisme, de la violence patronale, etc.), le film, tout en laissant place à un souffle de contestation qui marque le début de la veine sociologique de Tavernier, ne délaisse pas pour autant le sens du récit et le portrait subtil des personnages. Quant à Claude Chabrol, grand amateur de récit policier atmosphérique et fin connaisseur de Simenon, il offre à son tour un regard inspiré sur les romans de l'écrivain avec *Les Fantômes du Chapelier* (1982) et *Betty* (1992), deux films conçus autour de grands couples d'acteurs : Michel Serrault et Charles Aznavour d'une part, Stéphane Audran et Marie Trintignant d'autre part. Le cinéaste se plaît à déployer toute l'ambiguïté de ses personnages dans un traitement féroce qui frise par moments le fantastique. En revanche, des films plus formatés tels que *L'Ours en peluche* (J. Deray, 1993), malgré la présence au générique d'Alain Delon, et *En plein cœur* (P. Jolivet, 1998), trop sage remake d'*En cas de malheur*, avec Gérard Lanvin et Virginie Ledoyen en remplacement de Gabin et Bardot, peinent à restituer l'atmosphère singulière de Simenon.

Sil'influence de l'écrivain continue d'inspirer des productions étrangères diverses dans les années 2000, témoignant de sa portée universelle, c'est encore en France que l'on trouve les adaptations simenoniennes les plus intéressantes. *Feux rouges* (2004) de Cedric Kahn, avec Jean-Pierre Darroussin et Carole Bouquet, se présente comme une expérience cinématographique

cauchemardesque, dépeignant un couple en crise dont la femme disparaît mystérieusement dans la nuit. Les bandes blanches hypnotiques d'une autoroute se perdant dans l'obscurité symbolisent les menaces qui pèsent sur le destin des personnages. Le récit oscille entre une mise en scène théâtrale du réel, notamment à travers un huis clos en voiture, et une atmosphère fantastique où les repères spatio-temporels se dissolvent. Les surimpressions visuelles altèrent l'image, perturbant les perceptions et rendant le réel indéchiffrable. Kahn puise chez Simenon une richesse narrative propice à l'exploration de l'angoisse existentielle. *La Californie* (2006), réalisé par le renommé scénariste Jacques Fieschi (dont le travail inclut des collaborations avec des cinéastes renommés tels que Pialat, Sautet et Assayas) est une adaptation du roman *Chemin sans issue* (1938). Ce film explore, avec un mélange ambigu d'amour et de cruauté envers des personnages incarnés par Nathalie Baye, Ludivine Sagnier et Roschdy Zem, les thèmes du faux-semblant, de la vanité et de la trahison. L'interprétation de Simenon par Fieschi se révèle aussi venimeuse que complexe.

Rétrospectivement, ces deux derniers films marquent peut-être un léger tournant dans la grande litanie des adaptations que l'on vient d'égrenner. Car si l'on fait le bilan synthétique (et donc forcément trop peu nuancé) de toutes ces adaptations, on constate que la littérature de Simenon a surtout servi à alimenter une voie très classique du cinéma français, qui, bon an mal an, obéit à ce que certains ont nommé (à commencer par les « jeunes turcs » des *Cahiers du cinéma*) la « tradition de la qualité ». C'est-à-dire une forme typique des années 1940 et 1950 (une période, on l'a dit, où l'on a beaucoup adapté Simenon), où se manifeste un indéniable mais ronronnant savoir-faire technique (de bons réalisateurs dotés d'une solide expérience, des acteurs populaires, des tournages en studios, des éclairages artificiels et des décors théâtralisés, bref un cinéma très calibré, engoncé dans une forme de sclérose académique). Michel Dorsday, dans son fameux article intitulé « Le cinéma est mort », paru dans les *Cahiers du cinéma* n° 16 d'octobre 1952, écrivait : « Le cinéma français est mort, mort sous la qualité, l'impeccable, le parfait [...] on ne fait plus en France que de bons films, fabriqués, léchés, présentés avec élégance. Et c'est là le désastre. » Cette fabrication léchée, élégante, parfois aimable et jouissive (grâce à quelques bons dialogues de Michel Audiard, par exemple), mais surtout relativement répétitive et confortable, on la retrouve dans nombre d'adaptations de Simenon. On a bien sûr le droit d'aimer tous ces films, mais il faut bien reconnaître, lorsqu'on fait l'histoire des adaptations de Simenon, qu'en dépit des quelques grands films qui jalonnent les décennies, une longue série d'adaptations s'enferment dans cette tradition d'un savoir-faire artistiquement peu ambitieux. On se souvient que Truffaut épingle les scénaristes Jean Aurenche et Pierre Bost

dans son fameux article de janvier 1954 intitulé « Une certaine tendance du cinéma français⁵ ». Il leur reprochait leur réalisme psychologique et la pauvreté de leur travail d'adaptation des matériaux littéraires, plus attaché à la lettre qu'à l'esprit, ce qui étouffait de toute réelle liberté créatrice. Or, Aurenche et Bost, on l'a vu, tiennent une place cruciale dans les adaptations de Simenon (*En cas de malheur*, *L'Étoile du nord*, *L'Horloger de Saint-Paul*), et nombre de scénaristes qui ont travaillé sur Simenon par la suite peuvent sans doute revendiquer leur influence.

Le cinéma tiré des œuvres de Georges Simenon se caractérise ainsi par une approche centrée sur le scénario. Il revêt une dimension commerciale et vise à fournir un produit cinématographique de qualité garantie. Ce corpus cinématographique incarne une valeur sûre dans l'industrie, mais il est condamné à satisfaire un ensemble d'attentes précédemment établies par les succès initiaux en salle et prolongées par les téléfilms populaires qui prolifèrent ultérieurement. Cette dynamique a engendré une certaine routine dans les adaptations de Simenon, qui, bien que réalisées avec compétence, peuvent parfois revêtir une connotation de confort cinématographique. Non sans charme ni intérêt, une partie considérable de cette filmographie témoigne d'une certaine prévisibilité dans la représentation des œuvres de l'auteur sur grand écran.

On en prendra pour exemple la récente adaptation cinématographique *Les Volets verts* (2022) dirigée par Jean Becker, une œuvre qui semble figée dans le temps, évoquant une esthétique datée. Basée sur le roman éponyme de 1950, cette adaptation met en vedette des acteurs tels que Gérard Depardieu, Fanny Ardant et Benoît Poelvoorde dans un répertoire de jeu lui-même assez daté. La réalisation de Becker fut d'ailleurs décrite par la critique comme purement illustrative, dépourvue de profondeur, oublieuse même de la noirceur inhérente à l'œuvre de Simenon. Il faut peut-être préciser que Jean Becker, approchant les 90 ans au moment de la sortie du film, est le fils du célèbre cinéaste classique Jacques Becker et qu'il a débuté sa carrière en tant que stagiaire sur les films de son père dans les années 1950. Son style cinématographique porte encore indéniablement les traces de cet académisme hérité.

Cependant, dans le sillage des films plus audacieux des années 2000 de Kahn et Fieschi, plusieurs réalisateurs récents ont entrepris d'adapter les œuvres de Georges Simenon avec une approche bien plus personnelle et novatrice. Parmi ces réalisations, trois films se démarquent par leur originalité et leur audace dans l'interprétation de l'univers de l'écrivain belge, offrant ainsi des perspectives nouvelles sur son œuvre littéraire.

5. TRUFFAUT, F (1954), « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahiers du cinéma*, n° 31, janvier, p. 15-28.

Le premier de ces films est *L'Homme de Londres*, réalisé par Béla Tarr en 2007. Cette adaptation, considérée par une partie de la critique comme l'une des plus déroutantes et fascinantes de Simenon, se distingue par son approche singulière. Tarr, connu pour son style cinématographique contemplatif et hypnotique, a présenté son travail comme une traduction visuelle du roman de Simenon, plutôt que comme une simple adaptation. Le film se déploie à travers une série de longs plans-séquences en noir et blanc contrastés qui manifestent le désespoir moral et la souffrance psychologique des personnages par d'interminables et hiératiques mouvements d'appareil s'attardant de la même manière sur les objets et les visages, interrogeant la réification d'un monde aux valeurs perdues. L'immersion dans cet univers nocturne et brumeux est renforcée par la lenteur et la précision des mouvements de caméra, qui semblent explorer chaque recoin de l'âme humaine avec une intensité saisissante. En adoptant cette approche radicale, Tarr propose une expérience visuelle et sensorielle peu commune, dont la matière première semble être la temporalité même des images cinématographiques.

De même, *La Chambre bleue*, réalisé par Matthieu Amalric en 2014, propose une vision vénéneuse et onirique de l'univers de Simenon. Le film se démarque par son traitement narratif non linéaire et son esthétique impressionniste, qui évoque des influences hitchcockiennes et godardiennes. Amalric exploite habilement les possibilités du montage cinématographique pour créer un vortex d'émotions et de souvenirs, plongeant le spectateur dans une enquête labyrinthique où la culpabilité et l'adultère se mêlent de manière troublante. Dans le roman original, le récit est conçu à partir d'un point de vue unique mais doublement distribué : les rencontres amoureuses du couple sont évoquées à la fois, et de manière entremêlée, par les souvenirs de Tony et par ses réponses aux interrogatoires lors de l'instruction du procès. Amalric, profitant des possibilités du montage cinématographique, va beaucoup plus loin dans l'entrelacement des épisodes amoureux, domestiques et judiciaires. Son film s'apparente à un étrange kaléidoscope qui permet le surgissement des souvenirs et des pulsions. Celles-ci comme ceux-là sont traités de manière aussi picturale que fétichiste, mais surtout débarrassés de la chronologie et des rapports cause à effet pour désorienter le spectateur comme les personnages. Dans les dialogues du film, on entend notamment cette phrase, qui résume tout le projet, prononcée par le personnage interprété par Amalric lui-même qui se trouve accusé de meurtre : « La vie est différente quand on la vit et quand on l'épluche après coup. » Au total, *La Chambre bleue* n'est probablement pas *La Chambre verte* de Truffaut (quoiqu'on y aime les morts aussi), mais prolonge certainement quelques-unes des expériences temporelles si importantes chez Alain

Resnais (de *Hiroshima mon amour*⁶ à *Je t'aime, je t'aime*⁷, pour le dire vite). C'est un cinéma de la béance, creusée par l'interrogation du temps subjectif et du temps mémoriel. En juxtaposant des images fragmentées et des sons discordants, le réalisateur parvient à capturer la complexité et la confusion de la psyché humaine et invite le spectateur à remettre en question ses propres perceptions et certitudes. Le résultat est un film-puzzle envoûtant et énigmatique, qui transcende les conventions du genre policier pour explorer les recoins les plus sombres de l'âme humaine.

Enfin, *Maigret*, réalisé par Patrice Leconte en 2022, propose une approche réflexive et stylisée de l'univers du célèbre commissaire. Le cinéaste s'était déjà frotté à l'écrivain par le passé (*M. Hire*, 1989), mais il développe ici une approche très différente. Le film est présenté comme l'adaptation de *Maigret et la Jeune Morte* (1954), mais il semble faire la synthèse de tous les Maigret que Leconte a en tête. Ce dernier puise dans le catalogue de Simenon comme s'il s'agissait de produire une cristallisation des figures du commissaire. Le cinéaste revisite les codes du genre policier en situant l'intrigue dans les années 1950 (à l'époque du livre donc, mais aussi et surtout en cette période où s'impose la « tradition de la qualité » qui exploita beaucoup l'œuvre de Simenon). Leconte semble jouer de la stylisation extrême de la composition filmique classique (angles de vue, plongées, découpages...) pour mettre en scène de nombreux faux-semblants, entraînant Maigret dans un studio de cinéma, jouant de prises de vues subjectives, de reflets dans les miroirs, et d'images clichées à déconstruire. Le célèbre commissaire est dépeint en observateur et analyste des images pour mettre à nu la mise en scène criminelle (qui se double dans le film d'une sorte de mise en scène familiale et sexuelle des corps). En outre, le film se donne à voir comme le portrait d'un acteur, Depardieu, qui envahit l'écran de sa grande carcasse triste et fatiguée (certaines répliques font très clairement référence à sa propre tragédie d'avoir perdu un enfant). La mise en scène est largement contemplative et se tient au plus près du corps de l'acteur et de son souffle⁸. En explorant les limites entre la fiction et la réalité, Leconte parvient à créer un univers cinématographique riche en ambiguïtés et en mystères, invitant le spectateur à remettre en question ses propres perceptions de la vérité et de la justice. Surtout, le film se singularise en étant à la fois un regard jeté sur les précédentes adaptations classiques de Simenon et une méditation sur le temps, la mémoire et la complexité des représentations de la réalité.

6. En 1959.

7. En 1968.

8. Il est à noter que la production et la sortie du film précédent le scandale de « l'affaire Gérard Depardieu » (accusation de viols et d'agressions sexuelles) dont la résonnance médiatique se développe surtout à partir des révélations de Mediapart en avril 2023.

Ces trois films illustrent la capacité des réalisateurs à s'approprier l'œuvre de Simenon avec une vision artistique ambitieuse. En transcendant les conventions narratives et visuelles, ils offrent des perspectives nouvelles et stimulantes permettant de renouveler le registre de ses adaptations. On remarquera qu'il s'agit là de trois films sur le temps : le temps de la durée éprouvée, le temps de la mémoire, et le temps perdu.

Le commentaire de ces dernières productions nous renvoie à la première adaptation de Simenon au cinéma par Jean Renoir, en 1932. À l'aune de ces derniers films, un nouveau regard nous invite à nous replonger au cœur de cette nuit simenonienne.

La Nuit du carrefour est un film qui, malgré son attrait magnétique et sa riche histoire culturelle, demeure relativement méconnu et peu accessible. Même à ce jour, il peine à trouver un distributeur en France ou en Belgique, et les copies disponibles sont souvent de qualité médiocre, nécessitant une recherche approfondie pour être visionnées. L'amitié entre Georges Simenon et Jean Renoir, deux figures bientôt majeures de leurs domaines respectifs, est un des points de départ de ce projet ambitieux. Leur relation personnelle, qui remonte alors à une dizaine d'années, a culminé avec la décision de Simenon de vendre directement les droits de son roman à Renoir à l'été 1931, peu après sa parution. Renoir est alors un très jeune cinéaste qui cherche à s'imposer par tous les moyens dans l'industrie. Il tourne dès qu'il le peut, assume des projets éclectiques, et s'il aborde tous les genres les uns après les autres, c'est essentiellement parce qu'il réalise, sans pouvoir faire la fine bouche, les projets qui se présentent à lui. Pour tout dire, les producteurs ne lui font pas confiance et le jeune cinéaste doit encore faire ses preuves⁹. Renoir parvient à mobiliser Simenon sur le projet : ils écrivent ensemble le scénario dans leurs résidences respectives de la Côte d'Azur. L'écrivain est particulièrement heureux du casting : il répétera que Pierre Renoir, frère aîné du réalisateur, acteur de théâtre et de cinéma renommé, est la meilleure incarnation de son personnage à l'écran, imposant immédiatement une sorte de force tranquille. Il sera le premier Maigret à l'écran, puisqu'il sort le 21 avril 1932, quelques semaines avant *Le Chien jaune* de Jean Tarride, réalisé à peu près en même temps. Au grand désespoir de Simenon, le commissaire y prend les traits « obèses et bonasses¹⁰ » d'Abel Tarride (le père du cinéaste).

La collaboration entre Renoir et Simenon marque le début d'une aventure cinématographique qui avait pour ambition de donner vie à l'univers de Maigret sur grand écran. Cependant, malgré l'enthousiasme initial et les

9. Sur les rapports complexes entre Renoir et ses producteurs, lire MÉRIGEAU, P. (2012), *Jean Renoir*, Paris : Flammarion.

10. SIMENON, G. (1951), *Les Mémoires de Maigret*, Paris : Presses de la Cité, p. 48.

espoirs placés dans cette collaboration, le film n'a pas rencontré le succès escompté. La production a, il est vrai, été marquée par des difficultés financières et logistiques, imputables à une équipe peu expérimentée. Les conditions de tournage furent précaires, en raison de ressources limitées et de contraintes techniques importantes. Le film a été produit et réalisé d'une manière quelque peu artisanale avec un financement provenant en partie d'un riche amant d'une jeune Danoise qui souhaitait voir sa maîtresse jouer au cinéma (l'étrange et sensuelle Winna Winnfried). Cette situation a conduit à un casting hétéroclite, avec des acteurs et actrices de différents horizons et niveaux d'expérience¹¹. Faisant fi de ces obstacles, Renoir a cherché à capturer l'essence même de l'univers de Simenon, en mettant l'accent sur la création d'une atmosphère ténébreuse, dans tous les sens du terme. Les éléments naturels, tels que la nuit, la pluie et le brouillard, ont été utilisés de manière métaphorique pour évoquer la complexité de l'existence humaine et la fugacité du temps. Le réalisateur a également expérimenté avec le son (le rapport au bruit, au silence et au point d'écoute, le jeu sur les marques sonores), cherchant à créer une expérience sensorielle unique pour le spectateur, malgré la médiocrité technique des dispositifs d'enregistrement et de restitution sonore de l'époque.

Le film lui-même est entouré de mystères et de légendes, alimentés par des rumeurs sur la perte de bobines ou de parties du scénario, ce qui expliquerait les problèmes de lisibilité narrative (le récit apparaît en effet troué et décousu). Cette aura d'incertitude ajoute à l'atmosphère énigmatique qui caractérise l'œuvre. Cependant, cette complexité narrative est compensée par une exploration visuelle audacieuse, une esthétique sombre immédiatement captivante et des jeux sur les contrastes et les textures. Revenant sur son film bien des années plus tard, en 1962, Renoir dira qu'il a essayé dans *La Nuit du carrefour* de « faire du Simenon » :

J'ai essayé de donner cette impression de boue, que la boue colle quand on marche dans la boue, que le brouillard vous bloque la vue lorsque l'on marche dans le brouillard, j'ai essayé de faire ce que fait Simenon dans ses livres, à savoir de transporter le spectateur dans une certaine atmosphère. Pour y arriver, j'ai peut-être un peu exagéré l'obscurité, j'ai mis de l'obscurité partout, non seulement dans les plans, mais dans l'histoire, dans mon scénario, dans mon découpage, dans le dialogue¹².

Malgré la présence de scènes d'action (dont une épique et tonitruante course-poursuite automobile nocturne), le film travaille une forme de lenteur, de stase, voire de pétrification. La création d'une temporalité très

11. Sur la production et le tournage du film, lire *L'Avant-scène Cinéma*, n° 699, janvier 2023.

12. Interview donné pour la télévision française, « Jean Renoir vous présente », 1962 (archive INA).

longue au sein des séquences, le recours à une caméra lentement exploratrice de lieux peu habités, l'emploi d'une photographie assez charbonneuse et de bruitages grinçants mal identifiés, l'abondance de surcadrages sur des portes, des fenêtres, des grilles qui sont comme autant de seuils que Maigret doit sans cesse traverser, tous ces éléments de mise en scène participent à l'installation d'une atmosphère épaisse, poisseuse, pesante, qu'accentuent la brume et l'obscurité (l'action se déroulant surtout la nuit). En définitive, *La Nuit du carrefour* témoigne de la volonté de Renoir d'explorer de nouvelles voies artistiques et de repousser les normes du cinéma de son époque, même si cela implique de s'aventurer en territoire inconnu. Plus qu'une simple adaptation de Simenon, le film offre une vision singulière de son œuvre, transportant le spectateur dans un univers où le temps semble suspendu. La question du temps, si travaillée par les dernières adaptations précédemment mentionnées, est déjà au cœur de cette œuvre première et primordiale. Le temps y est traité de manière à la fois métaphorique et concrète, à travers l'utilisation de la nuit, de la pluie, du brouillard et de moyens proprement cinématographiques pour surligner la matière temporelle des images en mouvement et pour évoquer l'impermanence de la vie. D'une certaine manière, c'est aussi ce que feront Béla Tarr et quelques autres cinéastes précédemment évoqués, s'attachant à la matière noire de Simenon, à son atmosphère irréductible et inimitable, mi-sèche, mi-poisseuse. Simenon, écrivain d'intrigues policières, bien sûr, mais aussi du temps qui passe et qui est passé (on sait à quel point l'écriture de mémoires occupera la dernière partie de sa carrière), voit son obsession de la fugacité et sa nostalgie avantageusement transfigurées par le cinéma, jusque dans le grain d'images froides. Renoir, en s'intéressant davantage aux matières du visible (la chair des acteurs, le noir de la nuit, l'humidité de la pluie, etc.) qu'au déroulement limpide d'une intrigue, a ouvert l'espace d'un instant, avant qu'un certain académisme ne frappe les films tirés de Simenon, une véritable voie de recherche cinématographique, dont on peut espérer aujourd'hui qu'elle se perpétue, sans pour autant condamner celle plus accessible du polar traditionnel.

Après tout, Simenon serait sans doute très heureux que les films relevant du second registre continuent de populariser son œuvre, tandis que les premiers poursuivent, prolongent et déploient encore sous de nouvelles modalités et inventions de mise en scène la puissance de description du monde et de l'être humain qui est l'essence même de son art.