

Le cinéma de Simenon

Conférence à Sens

Samedi 8 juin 2019

Le cinéma et Simenon ¹

PW Les relations qui se sont nouées entre Simenon et le cinéma sont complexes et contradictoires : elles oscillent entre amour et amour-haine, que l'on envisage le lien dans un sens (du cinéma vis-à-vis de Simenon) ou dans l'autre (de Simenon envers le cinéma).

Commençons par le cinéma. Le cinéma est littéralement tombé amoureux de l'œuvre de Simenon, qui est le romancier le plus adapté du XX^e siècle pour le petit et le grand écran, et cela non seulement en France, mais dans le monde entier. À peine les premiers *Maigret* parus, les adaptations sont lancées. Dès 1932 (alors que les premiers livres paraissent en 1931 !) deux adaptations des enquêtes du commissaire sont projetées sur les écrans : **PW** *La Nuit du carrefour* de Jean Renoir, *Le Chien jaune* de Jean Tarride et un troisième suit en 1933, *La Tête d'un homme* de Jean Duvivier. Le premier roman dur est adapté en 1939, il s'agit du *Locataire* qui devient *Dernier refuge* au cinéma (par Jacques Constant). Certains acteurs incarneront Maigret à plusieurs reprises, comme Albert Préjean (trois films) et **PW** Jean Gabin (trois *Maigret* de 1957 à 1963). Gabin incarnera par ailleurs sept personnages de romans durs dans autant de films : *La Marie du port*, *La Vérité sur Bébé Donge*, *Le Président*, *Le Baron de l'écluse*, *Le Sang à la tête* (d'après *le Fils Cardinaud*), **PW** *En cas de malheur* et *Le Chat*. D'autres stars du cinéma français ont joué dans des films tirés de Simenon : Belmondo, Delon, Bardot, Fernandel, Lino Ventura, Annie Girardot, Michel Simon, Michel Blanc, Sandrine Bonnaire, Francis Huster, Simone Signoret, Jean-Louis Trintignant, Romy Schneider, Michel Serrault, Charles Aznavour, Philippe Noiret, Jean Rochefort, Raimu. De grands cinéastes ont adapté ces romans : Renoir, Patrice Leconte, Serge Gainsbourg, Tavernier, Chabrol, il a été question d'un projet avec Godard, mais la palme revenant à Granier-Deferre qui a non seulement adapté Simenon au cinéma (4 films : *Le Chat* (1970), *La Veuve Couderc* (1971), *Le Train* (1973) et *L'Étoile du Nord* (1981, d'après *Le Locataire*)), mais aussi pour la télévision... Car la télévision n'est pas en reste : les séries *Maigret* furent nombreuses, deux en France, avec **PW** Pierre Richard puis **PW** Bruno Cremer,

¹ Propos résumés de l'article de Dick Tomasovic dans *L'Herne* et de l'ouvrage de Gauteur sur le sujet.

plusieurs en Angleterre (dont récemment une nouvelle série avec **PW**Rowan Atkinson, en 2016), une **PW** en Italie, une aux Pays-Bas, une en Allemagne, une en Israël, une au Japon... Et dès 1967, des romans durs donnent lieu également à des téléfilms : il en est encore sorti dernièrement.

Aussi l'auteur passe-t-il pour un écrivain cinématographique, avec ses personnages bien campés, son atmosphère et ses intrigues claires. Mais dès qu'ils parlent de leur travail (par exemple Granier-Deferre ou l'écrivain Emmanuel Carrère, qui a œuvré comme scénariste sur des téléfilms), les choses se compliquent : c'est faussement facile, en fait : « une anguille qui vous échappe sans cesse », dit Carrère, « parce que ses romans contiennent très peu de scènes ». C'est un « mélange de sensations et de perceptions », difficile à rendre et ne constituant pas des scènes à proprement parler.

Donc amour, mais amour difficile à vivre pour les cinéastes, Simenon étant un « faux ami », comme on dit en matière de traduction.

Par ailleurs, en ce qui concerne le cinéma français, la veine s'est peut-être quelque peu tarie, mais elle n'est pas épuisée : Mathieu Amalric a tourné **PW***La Chambre bleue* en 2014, et Patrice Leconte, qui a déjà tourné **PW***Monsieur Hire*, prépare un Maigret et la jeune morte avec Daniel Auteuil dans le rôle du commissaire.

Enfin, ajoutons qu'il y a eu aussi des films italiens, américains, adaptés de Simenon, comme **PW***Maigret à Pigalle* (1966 par Mario Landi avec Gino Cervi, en fait franco-italien) ou **PW***Les Frères Rico* et *Le Fond de la bouteille* par Henry Hattaway en 1956.

Simenon et le cinéma²

La première chose à dire, c'est que Simenon aime le cinéma et qu'il est même cinéphile : alors qu'il est un écrivain somme toute assez conventionnel, en matière de cinéma, ses goûts vont à l'avant-garde. Il le déclare dans un entretien avec Piron à la fin de sa vie, en septembre 1982 : « Lorsque je suis arrivé à Paris, c'était le moment où se créait le cinéma d'avant-garde. À Paris, il y avait René Clair, Jean Renoir, Epstein, Cavalcanti un Brésilien [...] » Quand en 1960, il présidera le jury du festival de Cannes, ce sera pour donner la palme d'or à **PW***La Dolce Vita* de Fellini !

Fellini est d'ailleurs devenu son ami et le Fonds possède leur correspondance. **PW** Ils aimaient discuter et **PW** une de leur conversation est devenue célèbre...

² Propos résumés de Pierre Assouline, *Simenon*.

Aussi est-il satisfait quand le cinéma s'intéresse à lui et a-t-il envie de participer aux adaptations. Il tente l'expérience pour les deux premiers films, **PW** *Le Chien jaune* de Tarride et **PW** *La Nuit du carrefour* de Renoir. Comme le raconte Pierre Assouline, il est très déçu par le premier long-métrage. Lui qui a l'habitude de tout contrôler, il supporte mal le nombre de personnes qui influencent le cours du film : « Face à l'entreprise collective et la machine industrielle que ne peut manquer de susciter la mise en route d'un film, il réagit comme le romancier individualiste et le créateur solitaire qu'il ne cessera jamais d'être. La lourdeur de la chaîne de production l'indispose. » (Assouline, p. 244)

Il sera en revanche content du travail avec Renoir, qui deviendra l'un de ses meilleurs amis, et il appréciera le film pour sa poésie, qui rend bien la fameuse atmosphère de ses romans... mais celui-ci est incompréhensible : on a soit perdu des bobines, soit oublié de tourner certaines scènes ! Donc c'est par accident que le film lui plaît.

Il décide alors de mettre lui-même en scène le Maigret suivant : *La Tête d'un homme*. Il se lance dans l'aventure, prévient la presse, etc. Mais finalement les producteurs confieront la réalisation à Julien Duvivier. Simenon, furieux, décide de se passer du cinéma. Il refuse pendant 7 ans de céder ses droits. Puis il accepte à nouveau, mais seulement pour raisons financières et il décide de ne plus du tout s'en mêler : le cinéma est alors seulement la poule aux yeux d'or et une publicité gratuite pour ses romans.

PW Cela lui attirera des ennuis à la Libération, car ce black out lui a fait travailler, pendant l'Occupation, avec la Continentale, fonctionnant avec des financements allemands, et créée en 1940 par Joseph Goebbels en vue de la propagande, mais dirigée par un francophile Alfred Greven, qui n'obéit pas à Berlin. La Continental produira une 30aine de films, dont *Le Corbeau* de Cluzot. Mais à la Libération, on ne fait guère de nuance. Et Simenon fuit aux États-Unis.

Par ailleurs, par rapport au cinéma en général, il fera cette déclaration à Piron :

« - Par la suite, je ne m'en suis plus occupé beaucoup, dites-vous bien que je n'ai vu que trois de mes films sur peut-être quatre-vingts qu'il y a en tout, au moins, et je ne parle pas des téléfilms comme on dit maintenant, je ne vais pas les voir, ce n'est pas du tout par mépris pour le cinéma, au contraire, mais pour une autre raison. C'est qu'il est impossible qu'un cinéaste ou qu'un acteur puisse voir un personnage tel que l'auteur l'a vu. Prenons Maigret, puisqu'on a fait beaucoup de Maigret, comment voulez-vous que quelqu'un voie Maigret et soit Maigret, tel que je l'ai eu dans la tête quand j'ai créé Maigret. Pour l'auteur, de voir ses personnages complètement défigurés,

complètement différents de ce qu'ils ont été, c'est tellement énervant que je sortais et depuis lors, je ne vais jamais les voir. Je lis les critiques, je sais si cela a été bon ou non, j'essaye de ne donner les droits qu'à des auteurs que je respecte et pour qui j'ai une certaine admiration mais je ne vais jamais voir les films, ni les télévisions. »

On comprend bien ce problème, car je pense que les lecteurs font la même expérience quand il ont lu et aimé un roman et qu'ils découvrent son adaptation : la plupart d'entre eux sont mortellement déçus.

Le problème de cette déception commune à l'auteur et à ses lecteurs face aux adaptations a, à mon avis, une triple origine : l'une circonstancielle, les deux autres essentielles, liées à la nature même du cinéma.

Déception circonstancielle : le cinéma et sa nature commerciale

La raison circonstancielle est liée au coût d'un film, qui a pour conséquence que se mêle à sa création les producteurs, dont l'avis sera plus économique et commercial qu'esthétique et ira dans le sens d'un affadissement ou du déjà-vu. Certains grands cinéastes parviennent à contourner ou à détourner l'avis des producteurs, mais pas tous. D'autres au contraire l'intègrent et travaillent d'emblée pour le satisfaire, dès la conception du scénario. Je vais ensuite examiner quelques cas.

Ce n'est pas lié à la nature artistique du média cinéma, mais à son entour sociologique. Evidement, le cinéma d'art et d'essai échappe partiellement à cette logique commerciale. Mais comparons ce qui est comparable : Simenon n'est pas un auteur de littérature poétique. Il a eu et a toujours un grand succès commercial.

Deuxième cause de déception : la linéarité dans la temporalité

Le lecteur est libre de la vitesse de sa lecture, il peut ralentir ou lire en diagonale certains passages. En outre, il peut anticiper (lire la fin) et il peut facilement revenir en arrière pour relire les passages clés. Au contraire, le médium cinéma impose davantage son rythme (totalement au cinéma, un peu moins en vidéo ou sur Internet). Cela présente avantages et inconvénients comme l'explique Baroni.

Baroni p. 387-388 : « [...] mieux que tout autre système sémiotique, le cinéma retranscrit le geste en mouvement, il peut même l'amplifier par l'usage du ralenti et par un

découpage stratégique des plans, ce qui rend le septième art insurpassable pour produire un « suspense rapide », celui que Rigollot décrit comme un « geyser » par opposition à l'« infiltration » d'un suspense long [...] À l'inverse, les limitations temporelles inhérentes au spectacle filmique ou scénique [...] et les restrictions liées à la capacité de traitement des spectateurs et de rétention mémorielle à court terme font que les énigmes complexes, qui nécessitent un long préambule et de longues explications finales (et qui obligent parfois à revenir sur des portions du texte déjà actualisée), restent avant tout l'apanage de la littérature et sont souvent difficilement adaptable dans un autre système sémiotique. »

Troisième cause de la déception : le cinéma art total

La troisième cause de la déception provoquée par les adaptations est également liée à la nature même du cinéma, plus précisément à son caractère total, voire totalitaire.

Qu'est-ce que j'entends par là ? Faire un film demande un engagement artistique aussi intense qu'écrire un roman. Mais regarder un film demande moins d'esprit de création que de lire un roman. Le spectateur reçoit le film, tout le film, le lecteur co-écrit le roman. Car le cinéma est plein, complet, saturé, comblant, continu ; il dit tout, alors que la littérature est trouée, aporétique, discontinue, elliptique par nature, insatisfaisante, laissant un manque. Soit la phrase dans un roman « Il marchait dans la rue. » Dans un film, tout vous est donné : la taille de l'homme, ses vêtements, sa beauté ou sa laideur, la couleur de ses yeux, sa démarche, la rue autour de lui, la couleur du ciel, le bruit éventuel de la circulation, etc. Le lecteur doit imaginer tout cela et il est libre, s'il le veut de penser que le ciel est rouge !

Et si, dans un premier moment, le cinéma comble davantage, s'empare plus pleinement, fait sursauter, pleure et rire plus facilement que le livre, dans l'après-coup, il laisse un paradoxal goût de trop peu : il y manque le manque, qui permet d'être actif.

Sans doute est-ce cet aspect qui gêne Simenon et est-ce pourquoi il a tant apprécié le film de Renoir, dont il manquait des bobines : le trou était un accident, mais il a plu au romancier, qui a trouvé le film poétique.

Exemple de la déception commerciale : *La Vérité sur Bébé Donge* Henri Decoin, 1952

Dans le roman, Bébé Donge empoisonne son mari parce qu'il l'ignore, ne s'occupe pas d'elle, ne sait pas qui elle est. Elle va en prison, il lui pardonne et cherche à la connaître.

Dans le film, Bébé Donge empoisonne son mari parce qu'il est odieux. L'affaire est cachée. Il vaut s'excuser, mais elle ne l'aime plus et il meurt. Elle va alors en prison.

Message contre le patriarcat, sympathique, mais pas simenonien.

Le film est beaucoup moins subtil.

Exemple de la déception commerciale : *Les Frères Rico*, Phil Karlson, 1957

Résumé du roman :

Eddie Rico, au départ du récit, à l'instar de nombreux personnages de Simenon, se présente comme un homme tranquille, presque sans histoire – ou feignant d'être tel. Il a quitté Brooklyn et s'est installé en Floride dans une maison cossue. Propriétaire d'un commerce de gros de fruits et de conserves, il est toujours bien habillé, aime la quiétude et vit avec sobriété : fait rare chez Simenon, Eddie ne boit pas d'alcool et il refuse de se rendre dans une « petite boîte en sous-sol [...] où les femmes dansent à poil ». Il est marié (avec **Alice**) et est père de trois filles, **Christine**, **Amélia** et **Lilian** (dite **Babe**). Son casier judiciaire est vierge : la police n'a jamais relevé ses empreintes digitales. Pourtant, Eddie appartient à une importante organisation criminelle. Mais cette face cachée de sa vie sociale n'entame en rien sa tranquillité d'esprit : c'est presque comme un fonctionnaire, en bonne entente avec le shérif, qu'il raquette les détenteurs de machines à sous de la région. Sa philosophie consiste à obéir à l'organisation en se contentant de sa place, sans rêver de monter en grade brutalement.

L'organisation lui a donné une forme de « règle » : loin d'être du côté du crime, elle est, aux yeux d'Eddie, du côté de la Loi – une loi à laquelle il obéit scrupuleusement, ce qui lui a toujours réussi. « À l'école, il avait été bon élève. » Il l'est également au sein de l'organisation.

Ses deux frères, **Gino** et **Tony**, ne peuvent en dire autant. Ils sont peu scolarisés et ont pris dans l'organisation de beaucoup plus grands risques : Gino y opère comme tueur et Tony sert de chauffeur durant les mauvais coups.

Trois événements concomitants brisent, le même jour, la tranquillité chère au cœur d'Eddie : il est convoqué par deux de ses supérieurs dans l'organisation (**Boston Phil**, dont il se méfie, et **Sid Kubik**), il reçoit une lettre de sa mère et il rencontre dans la rue son frère Gino, qui ne devait normalement pas du tout se trouver dans les parages. Grâce à sa mère, à son frère et à sa connaissance des « affaires » via la presse, il parvient à comprendre de quoi il

est question avant même de se rendre à son rendez-vous avec ses supérieurs. Ses frères ont participé plusieurs mois plus tôt, chacun dans son rôle habituel, à un double meurtre, qui auraient dû, comme d'habitude, être classé sans suite par la police. Mais Tony, le plus jeune frère, est tombé amoureux de **Nora**, une jeune « bourgeoise », qu'il a épousée, et qui, paraît-il, est enceinte de ses œuvres. Or, le frère de Nora a parlé à la police. Quant à Tony et à sa Dulcinée, ils ont disparu – ce qui signifie probablement que le plus jeune des frères Rico, transfiguré par l'amour, a décidé de quitter le monde du crime : il « s'est rangé ».

Sid Kubic, le supérieur d'Eddie, qui a été sauvé jadis par la mère de ce dernier, lui donne pour mission de retrouver son frère avant le FBI et de l'encourager à partir au loin, par exemple en Sicile, où les Rico ont encore de la famille. L'essentiel, insiste Sid, est que Tony ne parle pas.

Grâce à des informations qu'il obtient du père de Nora et de sa propre mère, mais aussi grâce à des souvenirs de famille, Eddie retrouve la trace du disparu – on comprend que nul autre que lui dans l'organisation n'aurait pu procéder à la même enquête.

La confrontation entre les deux frères est très douloureuse : Tony accuse Eddie de l'avoir vendu à l'organisation, dont les hommes ne vont pas tarder à l'assassiner. Eddie répète les propos de Sid Kubic, qui lui a seulement demandé de mettre son frère cadet à l'abri de la police, au loin, en Sicile. Mais Tony n'est pas dupe et il ne veut pas croire que son frère l'ait été : « **Il n'est pas impossible qu'ils t'aient chargé de la proposition que tu m'as faite [...]. Seulement, tu savais fort bien que ce n'était pas ça qu'ils voulaient. Tu as compris, depuis le début, qu'ils n'ont pas envie de me voir passer la frontière.** »

Quand il regagne l'hôtel où il est descendu, Eddie est attendu par un certain **Mike**, qui appartient à l'organisation. Et qui, après plusieurs heures d'attente douloureuse, l'oblige à téléphoner à Tony pour lui dire que les tueurs sont là, en effet, autour de la ferme où il se cachait. S'il ne sort pas seul et sans arme, s'il ne se précipite pas vers ses assassins, sa femme et ses amis vont être également massacrés. Tony s'exécute. La dernière scène voit Eddie rentrer chez lui et regagner son foyer tranquille. Elle se clôt sur cette phrase : « **Il avait tant, tant travaillé, depuis la boutique de Brooklyn, pour en arriver là.** »

On ne sait jamais si Eddie a compris qu'il était manipulé. Hypothèse : son inconscient, oui, lui pas.

Film : il n'a jamais été un bandit, et a quitté l'organisation, où il était comptable. Il est choqué d'apprendre que Gino a tué un homme. Il n'a pas d'enfant, et sa femme et lui ont le projet d'adopter. Sa femme, qui est au courant de ses affaires, pique une crise quand il part, cela reporte le rendez-vous avec l'orphelinat. Il a totalement confiance en Kubic (« renier

Kubik, c'est renier son père »), qui fait tuer aussi Gino. Pas question de la mort du père, la mère a seulement sauvé Kubik en prenant une balle. Pas le récit du rêve. C'est elle qui lui dit où est le cadet (qui s'appelle Johnny). Donc elle en le culpabilise pas. La femme de Johnny lui est hostile, mais Johnny l'accueille, lui dit qu'il est naïf, mais qu'il ne lui en veut pas. Quand il se rend compte qu'il a été manipulé, il essaie d'acheter le bandit. QD il téléphone de la chambre, Johnny lui annonce la naissance d'Anthonio, comme leur père. Eddy bouleversé lui annonce qu'il avait raison Kubik a trahi. Le frère meurt bien, mais Eddie le venge ensuite, tue le bandit qui le raccompagne, convainc le frère de la femme de Johnny à l'aider, finit par tuer Kubik, grâce à l'aide de sa mère, et son bras droit qui se sont présentés à lui chez sa mère (ce qui n'est pas crédible : jusque-là ils envoient des tueurs sans se mettre en danger). Eddie se dit bien un moment coupable, mais se rachète, donne de l'argent pour sa nièce, et sa femme comme sa mère le déculpabilise. Scène finale : le coupe se rend à l'orphelinat

Pour Tavernier, très bon film

Exemple de la déception commerciale : *Le Chat*, Granier Deferre, 1971

Le cas du *Chat* est encore pire. Le film, que j'ai adoré tant que je n'ai pas lu le livre, raconte l'histoire d'un couple qui ne s'aime plus. Sujet assez banal mais tout de même original par la violence de se désamour et par le fait qu'il ne concerne pas des jeunes gens. Ce n'est tout de même pas un film commercial. Mais quel affadissement par rapport au roman ! Celui-ci ne raconte pas la fin d'un amour, mais décrit une des grandes passions humaines, rarement traitée, celle de la haine : les deux vieux époux restent ensemble parce qu'ils se détestent, la haine de l'un pour l'autre étant leur raison de vivre. C'est nettement plus fort, plus dur, plus original et, hélas, plus juste !

Exemple de la déception commerciale : *Le Train*, Granier Deferre, 1973

Je ne connais pas l'histoire de l'écriture des scénarios de Granier-Deferre et je ne sais pas s'il a intégré les contraintes commerciales ou s'il a subi des pressions. Ce qui est certain, c'est qu'il a vraiment affadi les romans de Simenon qu'il a adaptés. Ainsi, dans *Le Train* : le roman raconte une brève idylle entre Marcel Feron, un homme tranquille et Anna Kupfer, une aventurière durant l'évacuation en 1940. Après les événements, les amants se perdent de vue, et l'homme retrouve sa femme et sa vie habituelle, seulement modifiée par les contraintes de l'Occupation. À la fin du livre, l'aventurière est arrêtée par la gestapo. Et l'homme est

convoqué. Il prétend lâchement qu'il ne la connaît pas pour sauver sa peau. Dans le film, Marcel, interprété par Trintignant, tombe dans les bras d'Anna, interprétée par Romy Schneider, devant l'officier allemand !

Exemple de la déception commerciale : *L'Horloger de Saint-Paul*, Tavernier, 1974

Le film de Tavernier est inspiré du roman *L'Horloger d'Everton*.

Dans le roman, le fils de l'horloger s'enfuit avec sa petite amie et commet un crime crapuleux pour avoir de l'argent. Ils e fait arrêter. Le père cherche à comprendre, mais en parvient guère à renouer le contact avec son fils.

Dans le film, le fils de l'horloger (Philippe Noiret) tue un contremaître qui harcelait sa petite amie à l'usine. La communication est difficile entre père et fils mais finit par se renouer. De plus, le policier (Jean Rochefort) joue un rôle de contact alors que le père est très seul dans le roman.

Tavernier ajoute un sens politique, de gauche, dans la foulée des idées de mai 1968, et qui résonne avec la campagne récente *me too*. Il dénonce l'abus de pouvoir et le harcèlement sexuel fait par la victime. Ce n'est pas du tout une idéologie que partage Simenon, qui était de droite. Cela ne me gêne pas. Mais, en donnant du sens au meurtre du fils, à nouveau, le cinéma adoucit le scénario : la réalité en devient moins absurde.

Cet adoucissement se voit aussi dans le fait que le père et le fils, dans le film, finissent par se parler.

Donc, donner du sens, sortir de l'absurde, édulcorer, pour obtenir un cinéma populaire, alors que, tout en étant dur et en décrivant l'absurde, Simenon est un romancier populaire. Décalage, comme dans ses goûts

Pour contrer la déception : le cinéma troué

Je me montre peut-être trop sévère. Terminons par deux films plus récents, qui semblent chercher à compenser l'absence de manque, à trouser le cinéma.

D'abord *La Chambre bleue*, qui demeure un film assez conventionnel, mais qui m'intéresse en raison du discours de son réalisateur, l'acteur Mathieu Amalric. Celui-ci porte

un regard sur l'adaptation qui a des points communs avec ceux de Carrère ou de Granier-Deferre, mais en même temps qui s'en écarte. Amalric a déclaré à Cannes :

« C'est mystérieux le travail de l'adaptation. Moi j'ai l'impression que tout était dans les mots. Il suffisait d'aller chercher, tout était dedans, les odeurs, les notations. [Il lit un extrait] Ces petites sensations, ces odeurs, ces bruits. Simenon, on se plante quand on pense que c'est cinématographique, les gens s'accrochent trop à l'intrigue, alors que là où il est cinématographique pour moi, c'est les sensations, c'est ça qui est très fort. [...] Je disais très souvent [sur le plateau] : "C'est droit !" »

Son propos est un peu contradictoire. Amalric trouve en dernier ressort que Simenon est cinématographique, mais selon une vision pour le moins inhabituelle du cinéma, en écartant le récit, qui constitue l'ossature de 99% des films, et en privilégiant les sensations, qui constituent bien un des sujets de prédilections de Simenon, mais qui ne sont pas particulièrement cinématographiques. Amalric insiste surtout sur les odeurs : or, justement, les odeurs font partie du peu de chose qui manquent au cinéma : les films ne sentent pas ! C'est au spectateur d'imaginer les odeurs. En général, je pense qu'on ne le fait pas : l'odorat n'est pas propice à l'imagination, et je ne crois pas que les spectateurs ajoutent spontanément l'odeur à l'image quand ils visionnent un film (alors que les lecteurs ajoutent l'image en lisant). Mais il est intéressant de voir qu'Amalric insiste sur ce qui manque au cinéma.

Le cinéaste hongrois Béla Tarr va beaucoup plus loin dans la même voie, lorsqu'il parvient à réaliser *L'Homme de Londres* en 2007. Béla Tarr participe à un cinéma qui se veut justement incomplet. Un théoricien français du cinéma, Antony Fiant, de l'université de Rennes, a théorisé ce cinéma en parlant de « cinéma soustractif » dans son ouvrage *Pour un cinéma contemporain soustractif* (2014)³, où il est question des cinéastes Wang Bing, Alain Cavalier, Aki Kaurismaki, Carols Reygadas, Bela Tarr et Pedro Costa.

À propos de *L'Homme de Londres*, Dick Tomasovic écrit :

« Enfin, à l'heure de l'écriture de ces lignes, la dernière adaptation notable de Simenon à l'écran est sans nul doute aussi l'une des plus déroutantes et des plus fascinantes, rappelant dans une certaine mesure l'expérimentation dont avait su faire preuve Jean Renoir en 1932 avec *La Nuit du carrefour*. Béla Tarr, lorsqu'il parvint à réaliser *L'Homme de Londres* en 2007, après de nombreux déboires de production, présenta son travail non comme une adaptation, mais bien comme une traduction visuelle du roman, une transformation de l'écrit en image, une œuvre de cinéma pur.

³ Antony FIANT, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Presses Universitaires de Vincennes, collection « Esthétiques hors cadre », 2014.

Construit en une petite trentaine de longs plans-séquences au noir et blanc contrasté, le film, nocturne et brumeux, contemplatif et oppressant, lent et lancinant, est une expérience radicale, dépeignant le désespoir moral et la souffrance psychologique 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. Cela tient en partie de l'indicible, mais rarement la matière noire de Simenon, l'atmosphère irréductible et inimitable, mi-sèche, mi-poisseeuse, de son univers littéraire s'est incarnée de la sorte à l'écran. Simenon, matière transfigurée par le cinéma, jusqu'au grain même de ces images froides. »

Ce film, proche de *La Nuit du carrefour*, aurait peut-être bien plu à Simenon !