

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

Marc-Emmanuel Mélon

Centre de recherche sur les Arts du Spectacle, le cinéma et les arts visuels

Université de Liège

Références de cet article (mention obligatoire) :

MÉLON, Marc-Emmanuel, « Point de vue et point d'écoute dans l'écriture "cinématographique" de Georges Simenon », in *Traces*, Revue du Centre d'études Georges Simenon, Université de Liège, n°13, 2002, pp. 17-31.

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

Pour d'autres, le caractère cinématographique d'un roman de Simenon est un piège dans lequel il ne faut pas tomber, une apparence à laquelle il ne faut pas se fier. Selon Pierre Granier-Deferre, tout n'est pas bon à prendre dans le roman : « Quand vous refermez le bouquin, on se dit c'est très simple [...] Mais vous ne pouvez pas prendre la première page et ensuite faire dérouler votre film. Il faut tout remâcher, tout remettre dans un autre ordre. Cela restera cohérent de toute façon, parce que les personnages, l'atmosphère, le déroulement psychologique le sont. Les risques viennent de l'élaboration même du récit. »⁵ Pour le cinéaste, la matière est là. C'est le récit qu'il faut revoir. Marcel Carné va plus loin encore : « Je savais, pour les avoir connues lors de *La Marie du Port*, les difficultés qui se présentent au réalisateur désireux d'adapter à l'écran un roman de Simenon. Après l'avoir lu, on ne manque pas de se dire : quel film merveilleux cela ferait ! Neuf fois sur dix, c'est se fier aux apparences. L'art de l'auteur des *Anneaux de Bicêtre* est si grand qu'on croit à une densité des faits, là où tout n'est qu'une description prenante d'atmosphère et peinture minutieuse de caractères [...] À lire, c'était très beau. En faire un film était autre chose. Si l'on ajoutait des faits extérieurs, ainsi que des personnages absents du roman, c'était trahir ce qui faisait l'originalité du livre. Se contenter de ceux existant, c'était risquer de faire un film assez creux, peut-être même ennuyeux, les lois régissant le moyen d'expression qu'est le cinéma étant, comme chacun sait, fort différentes, parfois même opposées, à celles de la littérature. »⁶ Dans sa conception du cinéma, qui est une conception

classique, Carné entend disposer de moyens narratifs complexes, qui supposent un certain nombre de faits, d'actions et de personnages qui ne sont pas toujours présents dans le roman et qu'il faut donc ajouter au récit de Simenon. Michel Audiard, adaptateur de plusieurs films que Simenon appréciait, est plus radical encore : « Quand vous adaptez Simenon, vous ne gardez presque rien (on croit que Simenon correspond bien au cinéma, ce n'est pas vrai : tout se passe dans le crâne des personnages), mais vous disposez de l'essentiel, l'épaisseur, la chair... Partant de cela, on peut faire mille choses. »⁷ À propos des dialogues : « Ses descriptions et sa fameuse atmosphère sont cinématographiques, pas ses dialogues, alors qu'ils se lisent merveilleusement bien. Le dialogue de cinéma est une espèce de charabia faisant illusion parce qu'il est fait pour être dit, non pour être lu. »⁸ « Je n'ai jamais pu garder un seul mot du dialogue de Simenon. Quand vous le lisez, il est juste. Quand vous le dites, il est absolument faux. »⁹ Enfin, Maurice Aubergé, adaptateur de *La vérité sur Bébé Donge*, reconnaît avoir complètement réécrit le roman : « Pas une scène du roman de Simenon se trouvant dans le film *La vérité sur Bébé Donge* n'a été tirée du roman de Simenon. Exactement pas une. » Parce que « Bébé Donge – film, c'est le roman réécrit "en cinéma" »¹⁰.

Du respect intégral de la littéralité du texte à sa complète réécriture, les commentaires contradictoires des cinéastes attestent que la qualité soi-disant « cinématographique » des romans de Simenon est plus problématique qu'on ne le croit. La divergence d'opinion entre les adaptateurs laisse entendre que le mot « cinématographique », plutôt vague, renvoie probablement à des pratiques et des conceptions du cinéma fort éloignées les unes des autres (quoi de commun entre le cinéma de Pialat et celui de Carné ?). Le mot a sans doute été employé par facilité pour justifier des choix d'adaptation, sans avoir à en expliquer les véritables raisons. En effet, si l'œuvre de Simenon a tant séduit les cinéastes (notamment ceux qui travaillaient pour la Continental), c'est d'abord pour la riche matière romanesque qu'elle contient : ses descriptions acerbes d'un monde en décomposition empoisonné de conflits larvés, de rages rentrées, de mensonges et de trahisons mesquines, de dominations et de révoltes étouffées, sa peinture d'une société petite-bourgeoise paralysée, ses portraits de « personnages » plus ou moins déviants qui cachent leurs perversions et leurs vices sous une apparence distinguée. Or, depuis les années 30, tout un pan du cinéma français (celui des Duvivier et Decoin d'abord, des Chabrol et Tavernier ensuite) se complaît à dépeindre cette société provinciale figée dans le silence du non-dit et la peur du « qu'en dira-t-on », à en dévoiler les secrètes perfidies et les obsessions peu reluisantes. De ce point de vue, on peut dire que c'est d'abord l'univers social de Simenon qui a séduit ces cinéastes, qui partagent avec lui le même besoin viscéral et cynique d'en dévoiler les tares. En conséquence, si Simenon a suscité tant d'adaptations, c'est peut-être moins parce que ses romans auraient été « cinématographiques » que parce que les films que l'on en tirait étaient foncièrement romanesques.

Si l'on peut néanmoins parler d'une dimension « cinématographique » de l'œuvre de Simenon, ce serait bien plutôt l'affaire de l'écriture elle-même : réalisme de l'observation, souci du détail net, bien « cadré », minimalisme du style, sens de la litote, recours fréquent à l'ellipse qui tranche dans l'action comme les plans d'un découpage de film, et enfin un récit construit sur le modèle « behavioriste » que Claude-Edmonde Magny avait déjà repéré dans le roman américain. Le récit simenonien, on le sait, applique de façon à peu près constante un principe de focalisation externe (selon l'expression de Genette) par lequel le roman ne pénètre que rarement dans la tête du personnage, ne nous livre pas ses pensées, ses émotions, ses craintes, ses doutes, ses incertitudes ou ses sentiments. Ce qui suppose que la scène soit observée et racontée à partir d'un *point de vue* extérieur au personnage, comme si celui-ci était vu par l'œil discret d'une caméra. Tout semble décrit, comme le dit Laurent Jullier, par une sorte de « témoin invisible qui peut parfois épouser le regard et/ou l'écoute d'un personnage, mais qui se confond rarement avec lui. »¹¹ Au cœur de l'énonciation simenonienne comme du mode énonciatif du cinéma, la notion de point de vue doit être comprise dans une triple dimension :

narrative (qui parle ?), visuelle et sonore (d'où la scène est-elle *vue*, d'où est-elle *entendue* ?) et prédicative (quel jugement le narrateur porte-t-il sur la scène, ou sur son personnage ?)¹². C'est elle qui donne à l'écriture de Simenon une dimension qui peut être dite « cinématographique ».

L'extériorité du récit est constante dans *Les fiançailles de M. Hire*, dont le narrateur se contente de décrire les tâches journalières et répétitives de son personnage principal, sans jamais nous faire part de ce que celui-ci ressent ou éprouve : « Alors il se leva, boutonna son pardessus, enroula une écharpe à son cou. Il prit le bol dans lequel il avait bu et le lava sous le robinet, l'essuya avec un drap qui pendait à un clou et le remis dans le placard. Sur un carton que cet usage avait graissé, il ramassa les miettes de pain qu'il jeta dans le poêle, s'approcha du lit qu'il ouvrit. » (p. 25¹³). Découpage méthodique des actions successives, décrites dans un style austère, glacial. Pas un adjectif qui vienne un peu émousser la coupe franche et nette des noms et des verbes qui s'égrènent au rythme de la phrase. Refus de tout impressionnisme, pas d'effets d'enchaînement, de « fondu », ou de flou. Juste une articulation sèche des mots, qui claquent comme le tic-tac d'une horloge dans le silence.

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

Quand Alice s'en retourne dans sa chambre, le bouleversement qu'elle a provoqué dans le cœur de M. Hire se traduit ainsi : « Il était resté debout, la main sur la clé, appuyé à la porte et, ce qu'il regardait, c'était sa chambre, le réveille-matin blanc sur la cheminée noire, le poêle à trois pieds, le placard, la toile cirée et la cafetière, son lit enfin, où il y avait un creux anormal » (p. 86). Le point de vue narratif se confond ici avec le point de vue visuel du personnage. Comme un mouvement de caméra, le regard de M. Hire parcourt la chambre, vise les objets qui se détachent sur un fond de silence. Le réveille-matin blanc sur la cheminée noire donne son ton mélancolique (noir et blanc) à la scène. L'espace qui sépare le poêle, la toile cirée et la cafetière suggère le sentiment de vide qui habite M. Hire, que sa rencontre avec Alice rend soudain étranger à lui-même et à son univers, disloqué, morcelé. Un sentiment que vient souligner le creux dans la couverture, indice visible de ce qui vient de se jouer là, à l'instant, et qui n'est plus. Tous ces objets bien découpés, bien isolés, bien cadrés en somme, comme une série de gros plans dans un film, tous ces objets sont les signes objectifs et concrets du drame intérieur du personnage, qu'ils ne décrivent pas mais qu'ils désignent, qu'ils n'expriment pas mais qu'ils visualisent.

Le principe dominant de la focalisation externe n'empêche donc pas Simenon d'adopter à certains moments le point de vue subjectif de son personnage. Il n'y a là rien de paradoxal. Sans pour autant

s'exprimer en son nom, le romancier décrit en détail toutes ses *perceptions* : ce qu'il voit, ce qu'il entend, ce qu'il sent. Ce qui se passe dans une scène peut donc être à la fois extérieur au personnage (point de vue narratif) et en même temps perçu par lui (point de vue visuel ou point d'écoute, « ocularisation - auricularisation interne » dans la terminologie de François Jost¹⁶). Le narrateur se distingue toujours du personnage (dans le cas contraire, il s'exprimerait en « je », ce qui n'est jamais le cas chez Simenon¹⁷) mais adopte son point de vue visuel ou son point d'écoute, sans pour autant s'identifier à lui. Comme l'avait proposé Pasolini pour le cinéma, on pourrait, par analogie avec le procédé du style indirect libre, désigner cette façon de juxtaposer les points de vue sans les confondre « subjective indirecte libre »¹⁸. Or, une telle association des points de vue narratifs et visuels, mélange d'objectivité et de subjectivité indirecte est constant au cinéma, notamment dans les enchaînements de plans « regard – objet – regard ». Chez Simenon, un point entre deux phrases suffit à passer du sujet du regard à l'objet de ce regard : « Enveloppant sa main d'un mouchoir, Maigret ouvrit les tiroirs les uns après les autres. Certains contenaient des clefs, des bouts de cire à cacheter, des boîtes de pilules, une monture de face-à-main, des agendas vieux de vingt ans, des factures jaunies. »¹⁹ À la manière d'un raccord entre deux plans, l'articulation des deux phrases permet à Simenon de décrire d'abord l'action de Maigret (point de vue narratif, focalisation externe), et ensuite ce qu'il voit (point de vue visuel, ocularisation interne).

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

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

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

Simenon a recours à plusieurs points de vue et points d'écoute différents pour décrire la scène telle qu'elle a été perçue par la famille. Lorsqu'il s'attarde sur celui de Jeanne, c'est pour décrire plus

précisément certains éléments visuels (le vert de la pelouse, le rouge des géraniums) et sonores (la guêpe, le soupir). Au chapitre suivant, le récit adopte le point de vue de François couché dans son lit d'hôpital et se remémorant la même scène qu'il raconte à nouveau, reprenant certaines phrases de dialogue (« — Tu me serviras de la prune, Félix ? »), précisant certains détails que le premier récit avait occultés. Le narrateur demeure toujours extérieur au personnage, dont la subjectivité s'exprime cependant par le truchement d'un point de vue quasi « photographique » :

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

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

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

Dans le premier récit, Simenon insiste sur l'impossibilité de voir et de savoir ce qui se passe. Tout ce que l'on sait se confond avec ce qui peut s'entendre du jardin ou se voir à travers la porte entrouverte de la salle de bain. Dans le second, l'adoption du point de vue de François permet d'associer étroitement le voir et le savoir, mais celui-ci est à nouveau limité, Bébé tournant le dos à son mari. Néanmoins, Simenon insiste sur les éléments visuels de la scène, notamment la lumière (le contre-jour) et les couleurs vives qui lui donnent, loin de la grisaille pluvieuse qui caractérise la traditionnelle atmosphère, l'aspect d'une toile impressionniste : le rouge de l'allée, la tache violette de l'écharpe, Jeanne en blanc, le parasol orange. Ce point de vue est renforcé par un point d'écoute : « On entendait ses pas sur la brique pilée ». Ainsi, la démarcation des deux points de vue narratifs est d'autant plus clairement soulignée qu'ils sont soutenus par des points de vue visuels et sonores distincts.

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

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

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

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

Quelques mots suffisent pour réaffirmer le point de vue : « même de loin », « le douanier le suit des yeux ». Le maintien de la distance est ici essentiel. C'est elle qui empêche le douanier d'identifier réellement l'origine de la lueur. La distance est renforcée alors par le point d'écoute qui noie le son de la scène dans la tempête et jette un premier doute dans l'esprit du personnage, et donc dans celui du lecteur :

« Est-ce que le douanier n'a pas perçu un bruit étranger à la tempête ? Il n'en est pas sûr. Il rit d'abord en voyant le noctambule perdre l'équilibre, faire plusieurs pas en arrière, tellement penché que la pose en est incroyable.

Il s'étale sur le sol, au bord du trottoir, la tête dans la boue du ruisseau. »

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

« Une minute, deux minutes passent. Nouveau coup d'œil à l'ivrogne, qui n'a pas bougé. Par contre un chien, venu on ne sait d'où, est là, qui le renifle.

“C'est seulement à ce moment que j'ai eu la sensation qu'il s'était passé quelque chose !”, dira le douanier au cours de l'enquête. »²⁴

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

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

« Petit à petit, il s'aperçut que ce n'était pas un reflet venu du dehors, mais une faible lumière intérieure. À mesure qu'il fixait le même point de l'espace, des choses y naissaient. Un plancher ciré... Une bougie à demi brûlée dont la flamme était toute droite, entourée d'un halo... [...] . Quelqu'un était couché à même le parquet, moitié dans la partie éclairée par la bougie, moitié dans la pénombre. On voyait un soulier énorme, un torse large moulé dans un tricot de marin. »²⁵

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

« L'homme se levait d'un mouvement si soudain qu'il faillit renverser la bougie. Il reculait vers l'ombre, tandis que la porte s'ouvrait [...] . » (p. 147)

« L'homme, en surgissant, noircit presque tout le rectangle de la fenêtre, dégagea ensuite la perspective en s'avançant vers le fond de la pièce. » (p. 148).

« Tantôt on voyait l'homme, tantôt l'ombre l'absorbait. » (p. 150).

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

« Mais c'était imprécis, aussi flou qu'un film projeté quand les lampes de la salle sont rallumées. Et il manquait autre chose : les bruits, les voix... Toujours comme du cinéma : du cinéma sans musique. » (p. 148).

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

Roman du regard, *Les fiançailles de M. Hire* fonde son intrigue (et la résolution de l'énigme policière) sur le même dispositif de la fenêtre et sur le voyeurisme²⁶. Immobile dans le noir, M. Hire épie sa voisine comme un spectateur de cinéma. La fenêtre illuminée est l'écran sur lequel se projette le spectacle de la vie privée d'Alice. Hire la regarde se déshabiller, se promener à moitié nue dans sa chambre, il la regarde faire l'amour avec son ami. Mais le dispositif, ici, va plus loin qu'au cinéma, parce qu'il suscite une réponse de la part de la jeune fille. Il y a interactivité entre le spectateur Hire et Alice l'actrice. Alice sait qu'elle est observée, se prête au jeu du voyeur, s'expose à son regard, exhibe son corps sous ses yeux et même, un soir, elle l'appelle, lui fait signe, ouvre le verrou de sa chambre. Mais Hire, intimidé, ne vient pas. Furieuse, la servante lui tire la langue. Roman du voyeurisme autant, donc, que de l'exhibitionnisme, avec la fenêtre-écran entre les deux protagonistes, par laquelle les regards entrent en jeu, se jouent et se déjouent l'un de l'autre, s'échangent.

Roman du regard, *Les fiançailles de M. Hire* est bien plus encore un roman de l'écoute. Au M. Hire qui observe Alice comme une caméra de surveillance, il faut associer le M. Hire qui écoute les bruits du monde comme un microphone branché en permanence. « Tout cela était sonore », écrit Simenon pour décrire les bruits multiples qui se faisaient entendre derrière les portes de toutes les chambres de l'immeuble. Même les objets sont sonores, comme les poubelles, que Hire manque de renverser. Quand il est filé par la police, Hire ouvre bien grandes ses oreilles : « Il écoutait les bruits, devinait l'inspecteur en civil à une trentaine de pas de lui. Enfin, il y eût un vacarme de moteur, une sonnette agitée à toute volée, celle de l'autobus spécial de Juvisy qui, complet, brûlait l'arrêt. » (p. 56).

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

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

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

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

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

Mais tout cela grouillait au-delà des murs. Dans la chambre, c'était un bloc bien compact, bien uni, bien uniforme de silence, et M. Hire, devant sa tasse vide, attendait sans doute la fin du bien-être que lui procurait la chaleur du café. » (pp. 24-25)

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

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

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

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

Prosper Donge n'ouvrait pas les yeux. »²⁷

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

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

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

Tout ce qui fait la qualité de l'écriture simenonienne disparaît ainsi des films tirés de ses romans, comme si c'était justement son caractère « cinématographique » qui était « inadapté » au cinéma. Se pose alors la question de savoir si ce ne serait pas plutôt le cinéma — du moins celui pratiqué par ceux qui se sont attaqués à Simenon — qui serait inadapté à l'écriture du romancier. On n'ose imaginer ce qu'un Robert Bresson (celui d'*Un condamné à mort s'est échappé*) ou un Antonioni (celui de

L'éclipse) auraient pu tirer d'un roman de Simenon. Car si l'écriture de Simenon peut être dite « cinématographique », c'est seulement au sens moderne du terme. Les scènes décrites sous des points de vue et des points d'écoute très affirmés correspondent exactement à ce que Gilles Deleuze appelle, dans *L'Image-Temps*, des « situations optiques et sonores pures »²⁸ qui définissent le cinéma moderne comme un cinéma de voyants, et non plus d'action. À propos des films de Rossellini, le philosophe décrit le nouveau statut du personnage, qui pourrait parfaitement s'appliquer à M. Hire : « Le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est débordé de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action. »²⁹ Cette modernité de Simenon, les cinéastes qui l'ont adapté (Chabrol mis à part) ne pouvaient que l'ignorer. Ils ne voyaient dans son œuvre que le « romanesque », cela même qui a fait s'écarter de Simenon les cinéastes de la modernité.

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

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

³ *Synopsis*, n°10, décembre 2000.

⁴ *Les nouvelles littéraires*, 12 février 1981.

⁵ *Simenon travelling, op.cit.*

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

⁷ *Cinématographe*, n°53, déc. 1979.

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

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

¹⁰ *Paris-Presse*, 20 mars 1952.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²² *Ibidem*, p. 384.

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

²⁴ *Ibidem*, p. 11.

²⁵ *Ibidem*, p. 144.

²⁶ Voir à ce sujet l'analyse du film que propose Odile Bächler, « Les fenêtres de M. Hire ou les fiançailles du cinéma », dans *Focales*, n°3, « Simenon à l'écran », 1995, pp.49-65.

²⁷ *Les caves du Majestic, Tout Simenon*, n°23, p. 311.

²⁸ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris, Minuit, pp. 8 et sq.

²⁹ *Ibidem*, p. 9.