

Simenon au cinéma Maigret, Hire, Bébé Donge et les autres

Robert Daudelin

Numéro 189, décembre 2018

Cinéma et littérature : les affinités électives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89821ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Daudelin, R. (2018). Simenon au cinéma : Maigret, Hire, Bébé Donge et les autres. *24 images*, (189), 78–83.

PATHÉ CONSORTIUM CINÉMA

PRÉSENTE

HARRY BAUR DANS

LA TÊTE D'UN HOMME

FILM DE JULIEN DUVIVIER

AVEC INKIJINOFF

GINA MANÈS & DAMIA



PRODUCTION

Marcel VANDAL & Charles DELAC

Simenon au cinéma

Maigret, Hire, Bébé Donge et les autres

PAR ROBERT DAUDELIN

**Pourvoyeur intarissable d'histoires
et de personnages singuliers,
Georges Simenon fut,
dès le début des années 1930,
une sorte de garantie pour
les producteurs.**

C'est sans doute le romancier le plus adapté au cinéma : plus de 50 longs métrages ont été tournés à partir de ses œuvres, certaines ayant même été portées à l'écran plus d'une fois – *La tête d'un homme*, *Les fiançailles de M. Hire* et *L'homme de Londres* notamment.

Georges Simenon a beaucoup écrit, mais cette production imposante n'explique pas tout. Les atmosphères des lieux, comme la précision de leur description, proposent aux cinéastes un matériau déjà concret, presque découpé. Les cinéastes académiques (Delannoy, Verneuil, Molinaro) y ont trouvé un « prêt-à-tourner » ; d'autres plus inspirés (Duvivier, Renoir, Chabrol, Béla Tarr) ont puisé chez l'écrivain une source d'inspiration hors du commun.

C'est grâce au commissaire Maigret, héros de 102 courts romans (chacun ayant plus ou moins 100 pages divisées en 9 chapitres) publiés entre 1931 et 1972, que Simenon fait son entrée au cinéma. Trois films, sortis presque simultanément en 1932, vont donner la vedette au débonnaire commissaire : *Le chien jaune* de Jean Tarride, *La nuit du carrefour* de Jean Renoir et *La tête d'un homme* de Julien Duvivier. Si *Le chien jaune*, dans lequel Maigret est interprété par le dramaturge Abel Tarride, père du cinéaste, est oublié depuis longtemps, il en va tout autrement des films de Renoir et de Duvivier. Le film de Renoir est, pour toutes sortes de raisons (techniques, personnelles) un objet unique dans son œuvre ; nous y reviendrons plus loin, étant donné sa curieuse parenté avec le film, beaucoup plus récent, de Béla Tarr. Quant à Julien Duvivier, les années 1930 sont l'âge d'or de sa longue carrière : en 1931, au moment où il décide d'adapter le roman de Simenon qui vient tout juste de paraître chez Fayard, il termine sa seconde adaptation de *Poil de carotte* d'après Jules Renard – il était l'auteur d'une première adaptation, muette, en 1926. Suivront, entre 1934 et 1939, une série de films exceptionnels, *Maria Chapdelaine*, *La bandera*, *La belle équipe*, *Pépé le moko* et *Un carnet de bal* étant les plus connus. Au début des années 1930, Duvivier s'intéresse aux nouveaux procédés d'enregistrement sonore, notamment ceux mis au point en Allemagne qu'il a découverts en travaillant momentanément sur place. *La tête d'un homme* est exemplaire de cette volonté de faire du son autre chose que le strict enregistrement des dialogues, une dimension autonome du film : le son y est fréquemment utilisé à des fins strictement dramatiques, les ambiances sonores devenant des composantes essentielles de plusieurs séquences majeures du film. Par ailleurs Duvivier a la bonne idée de confier le rôle de Maigret à son acteur fétiche Harry Baur : son Maigret, d'une grande fidélité à Simenon, est l'un des plus réussis de la longue filmographie du célèbre commissaire.

La présence de Maigret à l'écran ne s'arrêta évidemment pas à l'année 1932 ; il y eut beaucoup d'autres Maigret au cinéma qu'interpréteront successivement Albert Préjean, Jean Gabin, Michel Simon et même Charles Laughton (dans *L'homme de la tour Eiffel* de Burgess Meredith, nouvelle et très quelconque adaptation de *La tête d'un homme*). Dans chacun des cas, les cinéastes ont à coeur de retrouver la physionomie un peu lourde si importante dans le personnage créé par Simenon. Enfin, il y eut plusieurs Maigret à la télévision : en France (Jean Richard, Bruno Cremer), en Italie (Gino Cervi) et même en Angleterre (Rowan Atkinson, alias Mr Bean).

↑ → → La nuit du carrefour de Jean Renoir (1932)



LES GRANDS ROMANS

On distingue habituellement, un peu abusivement peut-être, les romans de la série des Maigret desdits grands romans qui abandonnent, mais pas toujours, l'enquête policière au profit d'une recherche psychologique, souvent accompagnée d'éléments sociaux. Plusieurs de ces romans (célébrés par de nombreux écrivains : Gide, Mauriac, Céline, Jacob, Henry Miller, André Major) ont également été portés à l'écran, l'exemple le plus récent étant *La chambre bleue* de Mathieu Amalric.

Dans les années 1940, le cinéma s'empare de pas moins de 7 œuvres majeures de l'écrivain. Henri Decoin signe un honnête *Les inconnus dans la maison* (1941), vu abondamment dans les collèges classiques du Québec ; Louis Daquin confie l'adaptation du *Voyageur de la Toussaint* (1941) à Marcel Aymé ; Henri Decoin rate une première adaptation de *L'homme de Londres* (1943) – il se reprendra en faisant un très beau film à partir de *La vérité sur bébé Donge* (1951) ; enfin Marcel Carné tourne *La Marie du port* (1949) qui obtient le Lion d'or à la Biennale de Venise.

Les années qui suivent seront moins fastes : beaucoup de romans de Simenon sont portés à l'écran (13 dans les seules années 1950), mais c'est l'académisme (Verneuil, Delannoy, Grangier, Granier-Deferre) qui est à la barre ; seul Autant-Lara (avant sa période Front national...) signe un film remarquable, *En cas de malheur* (1958).

En 1965, Marcel Carné, aidé en cette entreprise par l'interprétation exceptionnelle d'Annie Girardot, signe l'adaptation de *Trois chambres à Manhattan*, l'un des plus célèbres (et célébrés) romans de Simenon. Par la suite viendront des adaptations estimables de *L'horloger de Saint-Paul* (Bertrand Tavernier, 1973), de *Les fiancailles de M. Hire* (*Monsieur Hire*, Patrice Leconte, 1988) et de *Les fantômes du chapelier* (1982) et *Betty* (1992) de Claude Chabrol. Or Chabrol reviendra d'ailleurs à Simenon pour son ultime film, *Bellamy* (2009) : bien qu'il s'agisse d'un scénario original du cinéaste, cette histoire de commissaire philosophe, magistralement interprété par Depardieu, a tout d'un Maigret de grand cru – considérons donc *Bellamy* comme un coup de chapeau amical de Chabrol à un écrivain qu'il aimait beaucoup.

DEUX INCLASSABLES

De tous ces films empruntant leur trame à Simenon, deux se dégagent par leur caractère poétique et leur fidélité à l'univers si particulier de l'écrivain. *La nuit du carrefour* (1932) de Jean Renoir et *L'homme de Londres* (2007) de Béla Tarr sont de grands moments de cinéma qui répondent de manière magistrale à l'épineuse question de l'adaptation.

La nuit du carrefour vient tout juste de paraître quand Renoir, qui connaissait Simenon depuis un bon moment, en achète les droits. L'histoire du film et de son tournage en décors naturels, comme, plus généralement de sa production, sont bien connus : météo impossible, dépression du réalisateur, bobines perdues, etc. Le résultat n'en est pas moins fulgurant : une sorte de rêve éveillé, incompréhensible, qui garde de Simenon l'atmosphère glauque et l'érotisme trouble. Et c'est bien là qu'est le génie de Renoir dans son travail d'adaptation

(auquel, officiellement et selon leur contrat, l'écrivain devait être associé... le fût-il?) : de l'anecdote d'origine, le cinéaste ne garde qu'un schéma, poussant le récit vers une sorte d'abstraction lyrique dont l'incohérence est patente. Mais la fidélité à Simenon est ailleurs, notamment dans cette photo trop noire, insuffisamment éclairée, qui écrase les lieux et les personnages; dans le personnage de Maigret aussi, magnifiquement incarné par Pierre Renoir, frère aîné du cinéaste, dont le manteau et le feutre lourds de pluie appartiennent déjà à la légende de Maigret; enfin dans cet érotisme sournois qu'installe dans le film la présence d'une femme mystérieuse, au nom et à l'accent étrangers, dont les déshabillés ensorcellent presque l'impassible commissaire. En laissant – volontairement ou non, là n'est pas la question – l'anecdote au vestiaire, en la réduisant à des suggestions, Renoir a retrouvé le mouvement même de l'écriture de Simenon, sa poésie si particulière, son art de sembler ne pas en être. Simenon, nous dit Pascal Mérigeau¹, « se déclarera séduit ». Et il y a de quoi l'être: son univers, tout son univers, est dans « ce film de brouillard et d'ombres, dont les protagonistes sont moins des personnages que des figures sorties d'une nuit à laquelle elles paraissent pressées de revenir, célèbre le triomphe du flou sur l'illusoire netteté psychologique des comportements que dans son ordinaire le cinéma prétend traquer². » On comprendra que le jeune Jean-Luc Godard ait adoré *La nuit du carrefour*.

Quelque 75 ans plus tard, le miracle se reproduit; il a pour nom *L'homme de Londres* et porte la signature de l'un des cinéastes les plus essentiels du cinéma de la modernité: Béla Tarr. Au moment de démarrer la production du film (elle s'étendra sur 5 ans), le cinéaste connaît déjà le roman de Simenon depuis une vingtaine d'années; ce qu'il en a retenu, c'est son atmosphère si particulière et c'est cette atmosphère qu'il voudra traduire dans son film. *L'homme de Londres*, c'est d'abord ça: une atmosphère qui surdétermine tout, au point où le film en devient presque abstrait. La séquence d'ouverture, longue de plusieurs minutes et pour ainsi dire silencieuse, est un savant jeu d'ombres et de lumières, avec une caméra qui se déplace mystérieusement: une sorte de film expérimental (très beau), inaugurant le plus simenonien des films. Les lieux sont très présents: la tour de contrôle ferroviaire, le ferry, les quais, le café. Les personnages, à peine dessinés, souvent inaudibles, pourtant s'imposent; il y a même un inspecteur qui a des attitudes et une morale à la Maigret. Finalement, ce faux thriller s'il en fût, est un essai philosophique sur le mal, le libre arbitre, l'innocence et la culpabilité. Histoire de rendre l'entreprise encore plus claire, Béla Tarr se permet de remplacer la fin du roman par une fin encore plus Simenon, avec ces idées chères à l'écrivain, de pardon, de seconde chance et de fragilité des jugements moraux. Bref, un film méditatif dont les noirs et blancs se succèdent en autant de tableaux; un film abstrait et bouleversant que Simenon aurait beaucoup aimé.

1. Se référant à *Paris-Soir* du 16 avril 1932. Mérigeau Pascal, « Jean Renoir », Paris, Flammarion, *Grandes biographies*, 2012, p. 167.
2. *Ibid*, p. 168.