

Christiane Amen
Cécile Colon
Yvette Respen

Simenon au cinéma



Dossier
pédagogique

ECRAN LARGE
SUR TABLEAU NOIR

Centre culturel
LES GRIGNOUX

Sommaire

- À propos de
Panique de Julien Duviver
& de *Monsieur Hire* de Patrice Leconte
la filmographie de Simenon
- De la littérature au cinéma
 - le point de vue visuel et narratif
 - le point d'écoute
 - le cadrage
 - objets et décors
 - lumière et couleurs
 - les personnages et l'intrigue

**Le Centre Culturel des Grignoux
et le centre de documentation du C.T.L.
(Liège)**

**Christiane Amen
Cécile Colon
Yvette Respen**

professeurs de l'Enseignement de la Province de Liège

SIMENON AU CINÉMA

**à propos de *Panique* de Julien Duvivier
& de *Monsieur Hire* de Patrice Leconte**



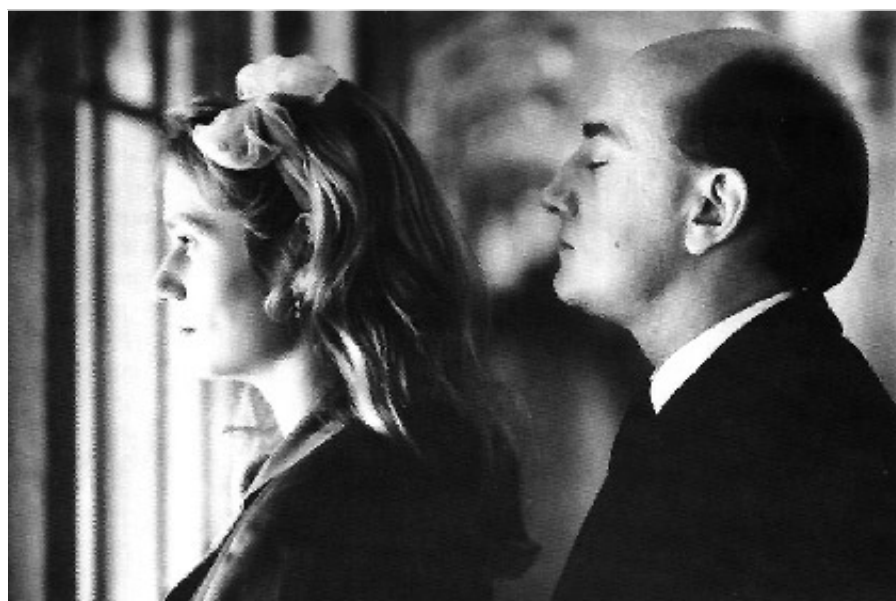
EUROPA CINEMAS

**avec le soutien d'EUROPA CINEMAS,
une initiative du programme MEDIA
des Communautés Européennes,**

le soutien de la « carte jeune »

et l'aide de la Région Wallonne et de la Communauté française de Belgique

Patrice Leconte
Monsieur Hire



© Les Grignoux, 1993

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tout pays.

D / 1993 / 6039 / 10

Table des matières

PRÉSENTATION	5
1. LES OUVRAGES DE SIMENON PORTÉS À L'ÉCRAN	7
2. FILMOGRAPHIE ET TÉLÉFILMOGRAPHIE	13
2.1. Filmographie	13
2.2. Téléfilmographie	15
3. ANALYSE	20
3.1. Démarche et matière.....	20
3.1.1. Démarche.....	20
3.1.2. Recherche de la matière à étudier	20
3.2. Langage et vocabulaire.....	21
3.2.1. Les composantes du plan.....	21
3.2.2. Séquences et profils séquentiels	22
3.2.3. Pour la description et l'analyse des relations entre sons et images	23
3.2.4. Point de vue et point d'écoute	24
Glossaire	25
3.3. Description des trois œuvres	27
3.4. Propositions de recherches et d'analyse.....	31
3.4.1. Introduction	31
3.4.2. Patrice Leconte et <i>Monsieur Hire</i>	31
4. SUGGESTIONS D'EXERCICE	35
4.1. Le point de vue visuel	35
Dans un premier temps.....	35
Dans un deuxième temps.....	35
Conclusions	35
4.2. Le point de vue narratif.....	35
Voici les questions	35
Dans les deux films.....	36
Conclusion.....	36
4.3. Le point d'écoute.....	36
Dans le roman.....	36
Dans les deux films.....	36
Conclusion.....	36
Conclusion générale sur les trois points de vue.....	36
4.4. Le cadrage (et le cadre), le champ, le plan, le mouvement de caméra	37
Avertissement	37
Dans le roman.....	37
Au cinéma.....	37

4.5. Objets et décor.....	37
Dans le roman.....	37
Dans les deux films.....	38
Conclusion.....	38
4.6. Lumière et couleurs.....	38
Dans le roman.....	38
Dans les deux films.....	38
4.7. Les personnages et l'intrigue.....	39
Introduction.....	39
Dans un premier temps.....	39
Dans un second temps.....	40
Conclusions.....	41
4.8. Conclusions générales.....	42
5. BIBLIOGRAPHIE.....	43

PRÉSENTATION

1. attachées

- à l'ISIS. Institut Supérieur des Sciences de l'Information et des Sciences Sociales. Boulevard Piercot, 46 à Liège.
- à l'IPEPS. Institut de Promotion Sociale. 30, rue des Augustins à Liège et 48, rue Collard Trouillet à Seraing.

A l'occasion de l'exposition *Simenon* qui s'est tenue à Liège du 26 juin au 31 octobre 1993 à Liège, le centre culturel Les Grignoux a voulu mettre à la disposition du public cinéophile un travail sur les rapports de Simenon avec le cinéma et plus particulièrement sur l'adaptation des *Fiançailles de M. Hire*, un roman de 1933, d'abord par Julien Duvivier en 1947 — sous le titre de *Panique* — puis par Patrice Leconte en 1989 — sous le simple titre de *Monsieur Hire* —.

Ce travail a été réalisé par trois professeurs de l'Enseignement de la Province de Liège¹, Christiane Amen, Cécile Colon et Yvette Respen : il a fait l'objet d'une première publication dans un ouvrage collectif publié par la Province de Liège, *Simenon* (Liège, 1993). Nous remercions la Province de Liège qui nous a permis de reproduire ce travail, et surtout Mesdames Amen, Colon et Respen qui ont bien voulu y ajouter une analyse originale sur la représentation des personnages dans le roman et au cinéma.

Ce travail brosse d'abord un tableau des différentes adaptations cinématographiques de l'œuvre de Simenon. Puis il y joint une filmographie et une téléfilmographie pratiquement complètes.

Les auteurs proposent ensuite une série d'outils d'analyse du langage cinématographique, destinés à permettre une étude approfondie de l'adaptation littéraire au cinéma. Une série de suggestions d'exercices concernent finalement *les Fiançailles de Monsieur Hire* et les films qu'en ont tirés Julien Duvivier et Patrice Leconte.

À la fois général et précis, ce dossier s'adresse aussi bien aux enseignants souhaitant travailler avec leurs élèves sur l'œuvre de Simenon qu'aux personnes intéressées par la question de l'adaptation de textes littéraires au cinéma.

L'équipe des Grignoux

1. LES OUVRAGES DE SIMENON PORTÉS À L'ÉCRAN

1. GAUTEUR (Cl.),
Simenon à l'écran,
Paris, Presses de la
Cité, 1992, p. 3.

2. GAUTEUR (Cl.),
idem, p. 5.

3. ASSOULINE (P.), *Si-
menon*, Paris, Julliard,
1992, p. 315.

4. GAUTEUR (Cl.),
idem, p. 12.

Depuis 60 ans l'œuvre de Georges Simenon sert, avec des fortunes diverses, de réservoir aux cinéastes. Claude Gautéur indique par ailleurs que *Simenon est chronologiquement le premier romancier contemporain adapté dès le début du cinéma parlant*¹.

Ces adaptations permettent de rendre compte de l'évolution du cinéma de 1932 à aujourd'hui, d'estimer les diverses options choisies par les adaptateurs pour donner une vie cinématographique à une œuvre littéraire, enfin d'apprécier le caractère intemporel des intrigues du romancier.

Dès leur parution, trois *Maigret* vont intéresser les cinéastes et être portés à l'écran. Il s'agit de *La Nuit du Carrefour* (1932) de Jean Renoir, du *Chien Jaune* (1932) de Jean Tarride et de *La Tête d'un homme* (1933) de Julien Duvivier.

Bien qu'il y ait eu des scènes non tournées ou des bobines perdues, *La Nuit du Carrefour* reste, selon Claude Gautéur, *le meilleur Maigret et le meilleur Simenon à l'écran*, et *Pierre Renoir un des Maigret les plus subtils. La fameuse atmosphère simenonienne, c'est Jean Renoir, et lui seul, qui a su en donner l'exacte équivalence plastique*².

Sous l'occupation, Simenon sera l'écrivain le plus adapté au cinéma.

1942 : sorties de *Annette et la Dame blonde*, *La Maison des sept jeunes filles*, *Monsieur La Souris*, *Les Inconnus dans la maison*.

1943 : sorties de *Picpus*, *Le Voyageur de la Toussaint*, *L'Homme de Londres*

1944 : sortie de *Cécile est morte*

1945 : sortie de *Les Caves du Majestic*.

Pour l'adaptation des *Inconnus dans la maison*, Simenon signe une convention avec la Continental, société de production à façade française mais dirigée par Alfred Greven, délégué du Reich pour le cinéma en France, et par un traité en date du 19 mars 1942 *valable pour les trois années à venir*, Simenon cède à la compagnie allemande l'exclusivité du personnage de *Maigret*³.

Après Abel Tarride, Pierre Renoir et Harry Baur, c'est Albert Préjean qui sera un *Maigret* bien insatisfaisant dans *Picpus*, *Cécile est morte* et *Les Caves du Majestic*.

Raimu, dont Simenon regrettera qu'il n'ait jamais été *Maigret*, incarnera Hector Loursat dans *Les Inconnus dans la maison* (1942).

*L'adaptation qu'en fait Henri-Georges Clouzot est magistrale; à la limite un véritable scénario original, inspiré par le livre. Impeccablement réalisé par Henri Decoin*⁴.

Après *Les Inconnus dans la maison*, Raimu tournera dans *Monsieur La Souris* (1942) sous la direction de Georges Lacombe.

A retenir ensuite : *Le Voyageur de la Toussaint* (1943) de Louis Daquin avec Jean Dessailly, Assia Noris, Gabrielle Dorziat, Jules Berry, Louis Seignier et Roger Karl. Acteurs, adaptation et dialogues – de

Marcel Aymé –, décors ont contribué à faire de ce roman une bonne transposition cinématographique.

Après *La Tête d'un homme*, Julien Duvivier revient au cinéma avec *Panique* (1947), une adaptation des *Fiançailles de M. Hire* avec Michel Simon, Viviane Romance et Paul Bernard.

Jacques Lourcelles fait remarquer que *le regard froid mais fraternel et secrètement tendre de Georges Simenon fait place ici à la vision d'un misanthrope sans indulgence condamnant irrémédiablement les faiblesses de l'humanité*¹.

Georges Charensol adoptera un point de vue moins agressif : *ayant accepté de tourner un scénario sans vraisemblance, Julien Duvivier s'est efforcé de rattraper son erreur en conduisant sa mise en scène avec une maîtrise remarquable et en dirigeant ses acteurs comme ils l'ont rarement été : Michel Simon démontre ici qu'il est, depuis la mort de Raimu, le plus grand comédien français*².

1948 : *Temptation Harbour* (d'après *L'Homme de Londres*) de Lance Confort est le premier film inspiré de Simenon tourné en anglais. D'autres suivront : *The Man of the Eiffel Tower* (1949 mais détruit) de Burgess Meredith, *Midnight Episode* (1950) de Gordon Parry, *The Man who Watched Trains Go by* (1953) de Harold French, *A Life in the Balance* (1955) de Harry Horner, *The Bottom of the Bottle* (1956) de Henry Hattaway, *The Brothers Rico* (1958) de Phil Karlson et enfin, en 1967, *A Stranger in the House* de Pierre Rouve.

Michel Simon ne sera qu'une seule fois Maigret dans *Brelan d'As* (1952 – troisième sketch d'après *Le Témoignage de l'Enfant de Chœur* d'Henri Verneuil. *C'est lui!... C'est lui!* (Combat, 20 oct. 1952) *s'écrite le romancier comme reconnaissant son personnage*³.

On retrouvera Michel Simon dans un film inspiré de Simenon en 1962 avec *Le Bateau d'Emile*.

En 1952, Fernandel aura un rôle sur mesure dans le film d'Henri Verneuil, *Le Fruit défendu*, adaptation de *Lettre à mon Juge*. Quant à *La Neige était sale* (1954) de Luis Saslavsky, il s'agit d'un film pesant, contrairement aux adaptations radiographique et théâtrale.

Dès 1937, Simenon pense que Gabin *habillerait bien* certains de ses personnages⁴, mais c'est seulement en 1950 que Marcel Carné le fait jouer aux côtés de Nicole Courcel dans *La Marie du Port*.

Claude Gauteur distingue plusieurs cycles dans la carrière de Gabin – interprète de Simenon à partir des années 50 :

a) Le séducteur, devenu quadragénaire, entretient avec une jeune femme qui pourrait être sa fille une liaison plus ou moins dévastatrice :

– *La Marie du Port* (1950) de Marcel Carné.

– *En cas de Malheur* (1958), de Claude Autant-Lara.

b) Le thème de l'échec du couple :

– *La Vérité sur Bébé Donge* (1952) d'Henri Decoin.

– *Le Sang à la tête* (1956, d'après *Le Fils Cardinaud*) de Gilles Grangier.

– *Le Chat* (1971) de Pierre Granier-Deferre.

1. *Les Films*, Paris, R. Laffont, 1992 (Coll. « Bouquins »), Tome 3.

2. *L'Avant-scène Cinéma*, n° 390–391, mars–avril 1990, p. 165.

3. GAUTEUR (Cl.), *idem*, p. 22.

4. « Si Georges Simenon mettait ses livres en scène » par DO-RINGE, in *Cahiers Simenon*, n° 1, « Simenon et le Cinéma ». Bruxelles, Les Amis de Georges. Simenon, 1988, p. 14.

1. *Cinéma* 58, n° 25, p. 129.

2. GAUTEUR Cl., *idem*, p. 40.

3. *Cinéma* 59, n° 40, p. 138.

4. COLLECTIF, *Simenon travelling*, catalogue du 11^e festival du roman et du film noir, Grenoble, 1989, p. 36.

5. LEFEVRE Monique, « Maigret prend son poste », in *Télérama* n°41, Spécial Maigret, janvier 1993.

6. COLLECTIF, *Simenon travelling*, *idem*, p. 37.

7. PASCAUD Fabienne, « Bruno Cremer, portrait robot », in *Télérama*, n° 41, Spécial Maigret, janvier 1993, pp. 77–81.

c) Classés à part :

- *Le Baron de l'Ecluse* (1960) de Jean Delannoy
- *Le Président* (1961) d'Henri Verneuil à propos duquel Cl. Gauteur dit qu'il ne reste pas grand-chose de Simenon.

d) Les Maigret enfin :

- *Maigret tend un piège* (1958) de Jean Delannoy
- *Maigret et l'Affaire Saint-Fiacre* (1959) de Jean Delannoy.

Pour le premier film, *Cinéma 58* exprime sa satisfaction totale, pour son honnêteté, son esprit, son atmosphère. *Maigret tend un piège est un film de Simenon; pour la première fois peut-être (...) J. Delannoy a pu faire ressortir ce côté humain, ces études de mœurs et de personnages si particulières à Simenon*¹.

Selon Wolinski, Gabin fut le meilleur Maigret mais Cl. Gauteur comme J. Siclier pensent qu'on ne trouve pas là l'atmosphère Simenon mais l'atmosphère Gabin².

C'est aussi l'avis de *Cinéma 59* : *Prenez un Simenon de la bonne cuvée, enlevez l'atmosphère, ajoutez Gabin et vous obtenez un film rentable*³.

– Enfin *Maigret voit rouge* (1963, d'après *Maigret, Lognon et les gangsters*) de Gilles Grangier sera le dernier et le moins intéressant.

À propos des interprétations de Gabin, P. Granier–Deferre dira : *ce qui lui plaisait, c'était la solidité des personnages, qu'ils soient antipathiques ou sympathiques, quelque'un de coupable ou au contraire qui aide les autres, il trouvait le personnage très solide et aimait l'atmosphère du roman*⁴.

Après 1967, il n'y aura plus de Maigret adapté pour le grand écran. C'est désormais la télévision qui se charge de l'avenir filmique de Maigret. On se rappelle la série où Jean Richard incarne le célèbre commissaire. Il sera Maigret 90 fois !

*Si, aussitôt après la diffusion du premier épisode, Simenon se déclare satisfait et félicite Jean Richard, il changera ensuite d'avis*⁵ et affirmera que *Jean Richard est peut-être le Maigret le plus populaire des séries télévisées mais il est franchement le pire. Il est très mauvais. Il joue Maigret comme s'il avait vu trop de films américains, plein de gangsters et de gigolos*⁶.

D'autres séries ont été créées à l'étranger en Allemagne, en Hollande, au Japon... Récemment, pour la télévision française, c'est Bruno Cremer qui, à travers le commissaire Maigret, déploie un jeu tout en demi-teintes, demi-mots, demi-sourires : *un jeu minimal pour une présence maximale*⁷.

Revenons aux années 70 avec les quatre adaptations de Pierre Granier–Deferre :

- *Le Chat* (1970) avec S. Signoret et J. Gabin
- *La Veuve Couderc* (1971) avec S. Signoret et A. Delon
- *Le Train* (1978) avec R. Schneider et J.L. Trintignant
- *L'Etoile du Nord* (1981) avec S. Signoret et Ph. Noiret.

Les trois premières adaptations sont d'« incontestables réussites » pour reprendre les termes de Cl. Gauteur, la dernière est une libre adaptation du *Locataire* par Jean Aurenche. Les trois premières quant à elles ont été dialoguées par P. Jardin. En somme, P. Granier-Deferre gomme certains moments forts des romans de Simenon pour les adapter à sa morale personnelle, à son public et, surtout, à la stature de ses acteurs. Ainsi dans *Le Chat*, il n'y a plus de différence sociale entre les deux héros, il n'est plus question de mariage tardif; dans *Le Train*, la fin héroïque voulue par le cinéaste (les héros meurent ensemble) est moins vraisemblable que celle de Simenon (Julien qui a retrouvé sa femme et sa fille refuse d'héberger Anna qui mourra fusillée par les Allemands). On retrouve une fin lyrique pour le troisième film tandis que dans le roman Jean tue Tati à coups de marteau. L'adaptation va dans le sens du lyrisme, de l'édulcoration et d'une morale de consensus.

Restent, suivant la classification de Cl. Gauteur, des adaptations qui sont autant de trahisons (*Le Passager clandestin* en 1958 de R. Habib, *Le Bateau d'Emile* en 1962 de D. de la Patellière, *L'Aîné des Ferchaux* en 1963 de J.P. Melville, *Trois Chambres à Manhattan* en 1965 de M. Carné, *Equateur* en 1982 de S. Gainsbourg) et des exemples de « fidélité » par transposition : *La Mort de Belle* en 1961 d'E. Molinaro, *L'Horloger de Saint-Paul* en 1974 de B. Tavernier, *Les Fantômes du Chapelier* en 1982 de Cl. Chabrol, *Monsieur Hire* en 1989 de P. Leconte, et enfin, *Betty* en 1992 de Cl. Chabrol.

L'Aîné des Ferchaux de J.P. Melville n'a pas emporté l'adhésion de Cl. Gauteur. Au contraire, Michel Flacon, dans *Cinéma 63*, est particulièrement élogieux :

*D'un livre estimable de Simenon, L'Aîné des Ferchaux, J.P. Melville a réussi la plus intelligente des trahisons : n'empruntant à son modèle que certaines données extérieures, délaissant la torpeur provinciale, l'ambiance humide et lourde, qui en sont la marque de fabrique la plus reconnaissable, il a totalement transformé les caractères et les rapports entre les personnages*¹.

Trois Chambres à Manhattan n'a pas eu bonne presse :

*Un dialogue trop écrit, après une photo trop travaillée. Dialogues signés Jacques Sigurd, pas plus mauvais qu'un autre, quoi qu'on dise, mais littéraire. Le texte même de Georges Simenon, lorsque nous le retrouvons cité, apparaît transmuté en littérature du fait de l'excès de respect et du traitement dont il a été l'objet. Le même paradoxe, toujours : désormais pour faire bien, il ne faut pas trop bien faire*².

Trahison, ennui et même terrorisme de la part de Serge Gainsbourg pour son adaptation du *Coup de Lune*. Paul Bouniq-Mercier parle même de *provocation engendrant un ennui profond qui cadre bien avec la moiteur sordide du film et de goût de l'immonde*³.

Certes, ce film présente des défauts (des longueurs, un Francis Huster un peu scolaire et pas assez médiocre, un épilogue pesant) mais l'ennui et la moiteur apparaissent clairement à la lecture du roman. Quant aux

1. FLACON (M.), « L'Aîné des Ferchaux », in *Cinéma 63*, p. 118.

2. MAURIAC (Cl.), *Figaro littéraire*, 11-1965, in *Simenon travelling*, *idem*, p. 126.

3. BOUNIQ-MERCIER (P.), « Equateur », in *Guide des films de J. TULARD*, Paris, Laffont, 1990, p. 748 (Coll. Bouquins).

dialogues, ils ont été réorganisés et dans une moindre mesure réécrits. Alors, au contraire, excès de fidélité ?

Passons à la seconde catégorie de films (ceux que Claude Gauteur nomme des exemples de fidélité par transposition).

Cinéma 61 dit de *La Mort de Belle* que *c'est de l'excellent travail de mise en scène (...) avec d'excellents dialogues de Jean Anouilh (...) C'est du cousu main et cela se voit avec un intérêt constant mais aussi avec une parfaite indifférence à la réalisation*¹.

1. *Cinéma 61*, n° 56, p. 111.

Vient ensuite, par ordre chronologique, *L'Horloger de Saint-Paul* de B. Tavernier, adaptation de *L'Horloger d'Everton*. Cl. Gauteur rapporte que B. Tavernier, *loué pour sa prétendue « fidélité » à G. Simenon, a souligné combien, au contraire, c'est en étant infidèle – il y a très peu de dialogues du livre, pratiquement quatre-vingts pour cent des scènes sont originales par rapport au livre – qu'il est resté finalement proche de l'univers de Simenon*².

2. GAUTEUR (Cl.), *idem*, p. 55.

B. Tavernier est parti de la phrase qui racontait comment le héros apprenait au petit matin que son fils avait tué un homme. *Cela m'a donné, dit-il, envie de montrer une forme d'héroïsme au quotidien*³.

3. GAUTEUR (Cl.), *idem*, p. 55.

Paul Delbouille, analysant la transposition cinématographique du roman, conclut :

*Rendant peut-être l'histoire plus crédible, le cinéma la rend aussi moins corrosive et moins contestataire à l'égard non tant d'un certain ordre établi que d'une certaine platitude du vécu ordinaire. C'est sans doute là, en fin de compte, que réside la modification essentielle, celle qui fait de l'Horloger de Saint-Paul une histoire mieux raccordée aux valeurs des années postérieures à 1968 – pour ne pas parler des valeurs de notre temps – que ne l'était l'Horloger d'Everton, infiniment plus conforme, lui, aux valeurs récurrentes d'un univers simenonien dont on n'a pas fini de sonder les profondeurs souvent un peu troubles (...). À la réflexion (...) il semble que ce qui sépare le plus finalement le récit raconté du récit montré c'est la disparition ou la non-utilisation de la structure temporelle, de ce double niveau présent-passé sur lequel joue si souvent la narration écrite*⁴.

4. DELBOUILLE (P.), *Lecture de L'Horloger d'Everton*, Bruxelles, Labor, 1992, p. 114–115.

Démarche originale aussi de P. Leconte lorsqu'il réalise *M. Hire* en 1989 : *J'ai lu le livre, je l'ai refermé, et surtout je ne l'ai jamais rouvert*⁵.

5. COLLECTIF, *Simenon travelling*, *idem*, p. 73.

Contrairement à J. Duvivier qui, avec *Panique* (1947), s'était intéressé à l'aspect social du roman, Leconte revient aux personnages et à leur mystère. Comme Tavernier, Leconte modifie le rythme du récit, introduit une autre perception du temps (voir la fin du film et du roman), situe les personnages dans une ambiance lumineuse et ensoleillée, reconstruit et réécrit les dialogues et finalement, contrairement à Duvivier, rend parfaitement la complexité des personnages.

Venons-en maintenant à Chabrol qui, en dix ans, a donné deux films inspirés de Simenon – *Les Fantômes du Chapelier* en 1982 et *Betty* en 1992 – et dont on sait l'admiration qu'il porte à l'écrivain, *lequel*

1. CARBONNIER (Alain), in *Cinéma* 85, n° 325.
2. DELBOUILLE (P.), *idem*, p. 199.
3. Cité dans GAUTEUR (Cl.), *idem*, p. 57.
4. GAUTEUR (Cl.), *idem*, p. 57.
5. JOUSSE et TOUBIANA, « Entretien avec Cl. Chabrol », in *Cahiers du Cinéma*, n° 453.

*travaille à peu près sur le même registre : traquer la folie à travers le couple amour/crime. L'écrivain comme le cinéaste possèdent en commun l'étrange fascination des lieux clos, étouffants, où passions et haines s'exacerbent dans une atmosphère confinée, et finissent par exploser avec d'autant plus de violence et d'âpreté qu'elles ont été patiemment, quotidiennement refoulées à travers les apparences de la socialisation*¹.

Chabrol, plus que Tavernier, essaye de rendre à l'écran le va-et-vient entre le présent et le passé, les plongées dans le passé qui se font *non dans l'ordre du temps mais en fonction des circonstances*² pour expliquer la complexité des personnages. Parlant des *Fantômes du Chapelier*, Claude Chabrol dira : *Je veux croire que tout le monde est susceptible d'être sauvé. J'adore défendre des personnages qui, aux yeux du monde, sont des hommes perdus*³.

Absence de jugement (caractéristique aussi de Simenon) dans *Betty* qui est *assurément*, selon Gauteur, *la plus fidèle des adaptations de Simenon*⁴.

L'adéquation au roman est frappante et parfaite. Simenon aurait-il écrit un scénario pour Chabrol ? *Dans le cas de Betty, je ne tenais pas spécialement à rester fidèle à Simenon. C'était simplement pour moi la meilleure solution*⁵.

Fidèle ou infidèle, facile ou difficile, l'adaptation cinématographique d'un ouvrage de Simenon, à quelques exceptions près, déçoit souvent et il serait intéressant de confronter un roman et ses adaptations cinématographiques pour examiner ce qui peut faire leur réussite ou leur échec.

2. FILMOGRAPHIE ET TÉLÉFILMOGRAPHIE

2.1. FILMOGRAPHIE

Cette liste doit beaucoup aux recherches de Maurice Dubourg et de Claude Gauteur.

Les dates sont celles de la sortie des films en salle.

Sauf indication contraire, les films sont tirés des romans ou nouvelles homonymes.

1932

« La Nuit du carrefour » de Jean Renoir, avec Pierre Renoir.

« Le Chien jaune » de Jean Tarride, avec Abel Tarride.

1933

« La Tête d'un homme » de Julien Duvivier, avec Harry Baur.

1938

« Sept Amoureuses », sortie américaine (d'après « La Maison des sept jeunes filles ») de Franck Borzage.

1939

« Dernier Refuge » (d'après « Le Locataire ») de Jacques Constant, avec Mireille Balin.

1942

« Annette et la dame blonde » de Jean Dréville, avec Louise Carletti.

« La Maison des sept jeunes filles » d'Albert Valentin, avec Jean Tissier.

« Les Inconnus dans la maison » d'Henri Decoin, avec Raimu.

« Monsieur la Souris » de Georges Lacombe, avec Raimu.

1943

« Picpus » de Richard Pottier, avec Albert Préjean et Jean Tissier.

« Le Voyageur de la Toussaint » de Louis Daquin, avec Jean Desailly et Jules Berry.

« L'Homme de Londres » d'Henri Decoin, avec Fernand Ledoux, Jules Berry et Suzy Prim.

1944

« Cécile est morte » de Maurice Tourneur, avec Albert Préjean.

1945

« Les Caves du Majestic » de Richard Pottier, avec Albert Préjean et Gabriello.

1947

« Panique » (d'après « Les Fiançailles de M. Hire ») de Julien Duvivier, avec Michel Simon et Viviane Romance.

« Dernier Refuge » (d'après « Le Locataire ») de Marc Maurette, avec Raymond Rouleau.

1948

« Tentation Harbour » (d'après « L'Homme de Londres ») de Lance Confort, avec Robert Newton, Simone Simon et Dalio.

1950

« L'Homme de la tour Eiffel » (d'après « La Tête d'un homme ») de Burgess Meredith, avec Charles Laughton.

« La Marie du port » de Marcel Carné, avec Jean Gabin et Nicole Courcel.

« Midnight Episode » (d'après « Monsieur La Souris ») de Gordon Parry, avec Stanley Holloway.

1952

« Brelan d'as » (troisième sketch d'après « Le Témoignage de l'enfant de chœur ») d'Henri Verneuil, avec Michel Simon.

« La Vérité sur Bébé Donge » d'Henri Decoin, avec Jean Gabin et Danielle Darrieux.

« Le Fruit défendu » (d'après « Lettre à mon juge ») d'Henri Verneuil, avec Fernandel et Françoise Arnoul.

- 1953
«The Man who Watched Trains Go by» (d'après «L'Homme qui regardait passer les trains») de Harold French avec Claude Rains.
- 1954
«La Neige était sale» de Luis Saslavsky, avec Daniel Gélin et Valentine Tessier.
- 1955
«A Life in the Balance» (d'après «Sept Petites Croix dans un carnet») de Harry Horner, avec Ricardo Montalban, Lee Marvin et Anne Bancroft.
- 1956
«Maigret dirige l'enquête» (inspiré de trois nouvelles) de Stany Cordier, avec Maurice Manson.
«The Bottom of the Bottle» (d'après «Le Fond de la bouteille») de Henry Hattaway, avec Van Johnson et Joseph Cotten.
«Le Sang à la tête» (d'après «Le Fils Cardinaud») de Gilles Grangier, avec Jean Gabin, Monique Mélinand et Paul Frankeur.
- 1958
«Maigret tend un piège» de Jean Delannoy, avec Jean Gabin et Annie Girardot.
«Le Passager clandestin» de Ralph Habib, avec Martine Carol, Karl-Heinz Böhm, Arletty et Serge Reggiani.
«The Brothers Rico» (d'après «Les Frères Rico») de Phil Karlson, avec Richard Conte.
«En cas de malheur» de Claude Autant-Lara, avec Jean Gabin, Brigitte Bardot et Edwige Feuillère.
- 1959
«Maigret et l'affaire Saint-Fiacre» (d'après «L'Affaire Saint-Fiacre») de Jean Delannoy, avec Jean Gabin, Valentine Tessier et Michel Auclair.
- 1960
«Le Baron de l'écluse» de Jean Delannoy, avec Jean Gabin et Micheline Presle.
- 1961
«Le Président» d'Henri Verneuil, avec Jean Gabin et Bernard Blier.
«La Mort de Belle» d'Edouard Molinaro, avec Jean Desailly et Alexandra Stewart.
- 1962
«Le Bateau d'Emile» de Denys de la Patellière, avec Annie Girardot, Lino Ventura, Pierre Brasseur, Michel Simon.
- 1963
«Maigret voit rouge» (d'après «Maigret, Lognon et les gangsters») de Gilles Grangier, avec Jean Gabin et Françoise Fabian.
«L'Aîné des Ferchaux» de Jean-Pierre Melville, avec Jean-Paul Belmondo et Charles Vanel.
- 1965
«Trois chambres à Manhattan» de Marcel Carné, avec Annie Girardot, Maurice Ronet et Roland Lesaffre.
- 1966
«Maigret fait mouche» (d'après «La Danseuse du Gai Moulin») d'Alfred Weidenmann, avec Heinz Rühmann.
- 1967
«Le Commissaire Maigret à Pigalle» (d'après «Maigret au Picratt's») de Mario Landi, avec Gino Cervi.
«A Stranger in the House» (d'après «Les Inconnus dans la maison») de Pierre Rouve, avec James Mason et Geraldine Chaplin.
- 1971
«Le Chat» de Pierre Granier-Deferre, avec Jean Gabin et Simone Signoret.
«La Veuve Couderc» de Pierre Granier-Deferre, avec Simone Signoret et Alain Delon.
- 1973

«Le Train» de Pierre Granier-Deferre, avec Jean-Louis Trintignant et Romy Schneider.

1974

«L'Horloger de Saint-Paul» (d'après «L'Horloger d'Everton») de Bertrand Tavernier, avec Philippe Noiret, Jean Rochefort et Jacques Denis.

1979

«Der Mörder» (d'après «L'Assassin») de Ottokar Runze, avec Gerhard Olschewski.

«L'Etoile du nord» (d'après «Le Locataire») de Pierre Granier-Deferre, avec Simone Signoret et Philippe Noiret.

«Les Fantômes du chapelier» de Claude Chabrol, avec Michel Serrault, Charles Aznavour, Aurore Clément et Monique Chaumette.

1983

«Equateur» (d'après «Le Coup de lune») de Serge Gainsbourg, avec Barbara Sukowa et Francis Huster.

1989

«Monsieur Hire» (d'après «Les Fiançailles de M. Hire») de Patrice Leconte, avec Michel Blanc et Sandrine Bonnaire.

1992

«Betty» de Claude Chabrol, avec Marie Trintignant et Stéphane Audran.

Annoncés pour 1992–1993

«Les Inconnus dans la maison» de Georges Lautner, avec Jean-Paul Belmondo.
«L'Ours en peluche» de Pierre Granier-Deferre, avec Alain Delon.

d'après ASSOULINE, *Simenon*, Paris, Julliard, 1992, pp. 731–734.

2.2. TÉLÉFILMOGRAPHIE

«Pietr-le-Letton». 1972. C. Réal. Jean-Louis Muller. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Dimitri Rafalsky, Danièle Ajoret...

«Monsieur Gallet, décédé». 1987. C. Réal. Georges Ferraro. Sc. Claudine Cerf. Avec Jean Richard, Mony Rey, Roger Dumas, Jean Paredes, François Cadet.

«Le Pendu de Saint-Pholien». 1981. C. Réal. Yves Allégret. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Patrick Bouchitey, Xavier Gélin, Michel Blanc.

«Le Charretier de la Providence». 1980. C. Réal. Marcel Cravenne. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Charles Moulin, Paulette Frantz, Pierre Frag.

«La Tête d'un homme». 1967. NB. Réal. René Lucot. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Serge Merlin, Jean Saudray, François Cadet, Jean Lanier, Jean Michaud.

«La Tête d'un homme». 1983. C. Réal. Louis Gros-pierre. Sc. Alain Franck. Avec Jean Richard, Gérard Desarthe, Denis Manuel, Mike Marshall.

«Le Chien jaune». 1968. NB. Réal. Claude Barma. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Claude Vernier, Rosita Fernandez.

«Le Chien jaune». 1988. C. Réal. Pierre Bureau. Sc. Hélène Misserly. Avec Jean Richard, Claude Duneton, Louis Sautélet.

«La Nuit du carrefour». 1969. NB. Réal. François Villiers. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Marika Green, Félix Marten, André Gilles.

«La Nuit du carrefour». 1984. C. Réal. Stéphane Bertin. Sc. Joëlle Goron. Avec Jean Richard, Lisa Kreuzer, Rudiger Vogler, Michel Galabru.

«Maigret et la nuit du carrefour». 1992. C. Réal. Alain Tasma. Sc. Gildas Bourdet et Alain Tasma. Avec Bruno Cremer, Sunny Melles, Johan Leysen, Roland Blanche.

«Un crime en Hollande». 1986. C. Réal. René Lucot. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, René Roussel, André Van Der Heuvel.

«Au rendez-vous des Terre-Neuvas». 1977. C. Réal. Jean-Paul Sassy. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Catherine Allégret, Catherine Jarret, Jacqueline Johel.

- « La Danseuse du Gai-Moulin ». 1981. C. Réal. Jean-Paul Sassy. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Gérard Darrieu, Danièle Croisy, Luc Florian.
- « La Guinguette à deux sous ». 1975. C. Réal. René Lucot. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Robert Rondo, François Cadet, Jean-François Devaux.
- « Le Port des brumes ». 1972. Réal. Jean-Louis Muller. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Nadine Servan, Pierre Benedetti, Michel Beaune.
- « L'Ombre chinoise ». 1969. NB. Réal. René Lucot. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Tsilla Chelton, René Berthier, François Cadet.
- « L'Affaire Saint-Fiacre ». 1980. C. Réal. Jean-Paul Sassy. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Jean-Paul Zehnacker, Didier Sauvegrain, André Lacombe, Pierre Viard.
- « Maigret chez les Flamands ». 1976. C. Réal. Jean-Paul Sassy. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Michel de Warzee, Marjon Brandsma.
- « Maigret chez les Flamands ». 1991. C. Réal. Serge Leroy. Sc. Serge Leroy. Avec Bruno Cremer, Alexandra Vandernoot, Sabrina Leurquin.
- « Maigret et le fou de Bergerac ». 1979. C. Réal. Yves Allégret. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Annick Tanguy, Fred Personne, Jacques Duby.
- « Liberty Bar ». 1979. C. Réal. Jean-Paul Sassy. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Ginette Leclerc, Agnès Van Verbeck, Arch Taylor.
- « Maigret ». 1970. NB. Réal. Claude Barma. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Rogers, Andrex, Armand Mestral, Jean-Paul Frankeur.
- « Cécile est morte ». 1967. NB. Réal. Claude Barma. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Maud Rayer, Gérard Berner, Maurice Garrel.
- « Les Caves du Majestic ». 1992. C. Réal. Claude Goretta. Sc. Santiago Amigorena et Claude Goretta. Avec Bruno Cremer, Jérôme Deschamps, Maryvonne Schiltz, Marilu Marini.
- « La Maison du juge ». 1969. NB. Réal. René Lucot. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Jean-José Fleury, Jeanne Perez, Pierre Valde.
- « La Maison du juge ». 1991. C. Réal. Bertrand van Effenterre. Sc. Santiago Amigorena et Bertrand van Effenterre. Avec Bruno Cremer, Michel Bouquet, Eric Thomas.
- « Signé Picpus ». 1968. NB. Réal. Jean-Pierre Decourt. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Françoise Lugagne, Maurice Coussoneau, Madeleine Damien.
- « L'Inspecteur Cadavre ». 1968. NB. Réal. Michel Drach. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Béa Tristan, Jean Martin.
- « Félicie est là ». 1968. NB. Réal. Claude Barma. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Frédérique Meninger, Guy Vassal.
- « Maigret se fâche ». 1972. NB. Réal. François Villiers. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Mary Marquet, Daniel Ceccaldi, Dora Doll, Henri Nassiet.
- « Maigret en vacances ». 1971. NB. Réal. Claude Barma. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Dominique Blanchar, Jean Desailly, Chantal Banlier.
- « Maigret et son mort ». 1970. NB. Réal. Claude Barma. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Dominique Blanchar, Maurice Bourbon, Stéfan d'Ub.
- « Maigret en Arizona ». (D'après « Maigret chez le coroner »). 1981. C. Réal. Stéphane Bertin. Sc. Jacques Rémy et Stéphane Bertin. Avec Jean Richard, François Cadet, Jess Hahn.
- « Maigret et la dame d'Etretat ». (D'après « Maigret et la vieille dame »). 1977. C. Réal. Stéphane Bertin. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Simone Valère, Jenny Clève, Maryvonne Schiltz, Michel Beaune.
- « L'Amie de Madame Maigret ». 1983. C. Réal. Marcel Cravenne. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Annick Tanguy, Simone Rieutor, Yves Bureau, Georgette Anys.
- « Un Noël de Maigret ». 1983. C. Réal. Jean-Paul Sassy. Sc. Jean-Jacques Varoujean. Avec Jean Richard, Rosy Varte, Annick Tanguy, Françoise Dorner, Bernard Rousselet.

- «Maigret au Picratt's». 1985. C. Réal. Philippe Laik. Sc. Jean-Louis Roncoroni. Avec Jean Richard, Pascale Pellegrin, Christophe Otzenberger, Gisèle Pascale, Philippe Lemaire.
- «Maigret et les plaisirs de la nuit». (D'après «Maigret au Picratt's»). 1991. C. Réal. José Pinheiro. Avec Bruno Cremer, Jacqueline Danno.
- «Maigret en meublé». 1972. C. Réal. Claude Boissol. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, François Cadet, Mony Dalmès, Barbara Laage.
- «Maigret et la Grande Perche». 1974. C. Réal. Claude Barma. Sc. Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Madeleine Renaud, Jacques Morel, Joëlle Bernard.
- «Maigret et la Grande Perche». 1991. C. Réal. Claude Goretta. Sc. Claude Goretta. Avec Bruno Crémer, Michael Lonsdale, Renée Faure.
- «Maigret, Lognon et les gangsters». 1977. C. Réal. Jean Kerchbronn. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Bernard Lajarrige, Jean-Claude Braquet.
- «Le Revolver de Maigret». 1985. C. Réal. Jean Brard. Sc. J.-C. Lagneau et Jean Brard. Avec Jean Richard, Jacqueline Danno, Michel Robin, Bernard Brieux, Marcel Cuvelier.
- «Maigret et l'homme du banc». 1973. C. Réal. René Lucot. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Daniel Bernard, René Berthier, Billy Bourbon.
- «Maigret a peur». 1976. C. Réal. Jean Kerchbronn. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Jacques Castelot, Roger Van Hool, André Reybaz, Sandra Montaigu.
- «Maigret se trompe». 1981. C. Réal. Stéphane Bertin. Sc. Jacques Rémy et Stéphane Bertin. Avec Jean Richard, Georges Marchal, Lucienne Hamon, Macha Méril.
- «Maigret à l'école». 1971. NB. Réal. Claude Barma. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Claudine Berg, Emile Coryn, Jeanine Darcey.
- «Maigret et la jeune morte». 1973. C. Réal. Claude Boissol. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, François Cadet, Jean-François Devaux, Bernard Lajarrige.
- «Maigret chez le ministre». 1987. C. Réal. Louis GrosPierre. Sc. Charles Maître. Avec Jean Richard, Guy Tréjean, Alain Mottet, Corinne Marchand.
- «Maigret et le corps sans tête». 1974. C. Réal. Marcel Cravenne. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Suzanne Flon, Gabriel Cattand.
- «Maigret et le corps sans tête». 1991. C. Réal. Serge Leroy. Sc. Serge Leroy. Avec Bruno Cremer, Aurore Clément, Philippe Polet.
- «Un échec de Maigret». 1987. C. Réal. Gilles Katz. Sc. Bernard Marie. Avec Jean Richard, Jean-Paul Roussillon, Françoise Christophe, Catherine Rouvel.
- «Maigret s'amuse». 1983. C. Réal. René Lucot. Sc. Serge Ganzl. Avec Jean Richard, Annick Tanguy, Robert Rondo, Cassandre Hornez, André Dumas.
- «Maigret voyage». 1987. C. Réal. Jean-Paul Carrière. Sc. Yves Jamiaque. Avec Jean Richard, Jacques François, Katia Tchenko, Gérard Jourde.
- «Les Scrupules de Maigret». 1976. C. Réal. Jean-Louis Muller. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Valérie Lagrange, Michel Robin.
- «Maigret et les témoins récalcitrants». 1978. C. Réal. Denys de la Patellière. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Jean Topart, Lucienne Hamon.
- «Une confidence de Maigret». 1981. C. Réal. Yves Allégret. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Pierre Clémenti, Olga Georges-Picot, Jean-Marie Proslier.
- «Maigret et l'ambassadeur». (D'après «Maigret et les vieillards»). 1980. C. Réal. Stéphane Bertin. Sc. Jacques Rémy, Claude Barma et Stéphane Bertin. Avec Jean Richard, François Cadet, Jacques Dumesnil, Annie Ducaux.
- «Maigret et le voleur paresseux». 1988. C. Réal. Jean-Marie Coldefy. Sc. Charles Maître. Avec Jean Richard, Rufus, Madeleine Barbulée, Annick Tanguy, Alain Sachs.
- «Maigret et les braves gens». 1982. C. Réal. Jean-Jacques Goron. Sc. Joëlle Goron. Avec Jean Richard, Anouk Ferjac, Alix de Konopka.
- «Le Client du samedi». 1985. C. Réal. Pierre Bureau. Sc. Hélène Misserly. Avec Jean Richard, Jacques Duby, Martine Chevallier, Philippe Bouclet.

- «Maigret et le clochard». 1982. C. Réal. Louis GrosPierre. Sc. Charles Maître. Avec Jean Richard, Catherine Sauvage, Daniel Gélin, Johan Leysen, André Penvern, Marion Hansel.
- «La Colère de Maigret». 1983. C. Réal. Alain Levent. Sc. Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Michel Beaune, Jean Négroni, Béatrice Constantini.
- «Maigret et son fantôme». 1971. NB. Réal. René Lucot. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, François Cadet, Marius Laurey, Dominique Blanchar.
- «Maigret se défend». 1984. C. Réal. Georges Ferraro. Sc. Claudine Cerf. Avec Jean Richard, Georges Vilain, Marcel Cuvelier, Thérèse Quentin.
- «La Patience de Maigret». 1984. C. Réal. Alain Boudet. Sc. Christian Watton. Avec Jean Richard, Jean-Pierre Kalfon, Elisabeth Margoni.
- «Maigret et l'affaire Nahour». 1978. C. Réal. René Lucot. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, François Marié, Claude Titre, Gaml Ratib.
- «Le Voleur de Maigret». 1982. C. Réal. Jean-Paul Sassy. Sc. Jacques Rémy, Claude Barma et Stéphane Bertin. Avec Jean Richard, Eva Swann, Valentine Monier, Jean Deschamps.
- «Maigret à Vichy». 1984. C. Réal. Alain Levent. Sc. Charles Maître. Avec Jean Richard, Blanche Ravalec, Annick Tanguy.
- «Maigret hésite». 1975. C. Réal. Claude Boissol. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Françoise Christophe, Robert Lombard.
- «L'Ami d'enfance de Maigret». 1984. C. Réal. Stéphane Bertin. Sc. Bernard Marie. Avec Jean Richard, Jean-Pierre Darras, Jacques Dacqmine.
- «Maigret et le tueur». 1978. C. Réal. Marcel Cravenne. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Hugues Quester, Michel Herbault, Marie Jaoul.
- «Maigret et le marchand de vin». 1978. C. Réal. Jean-Paul Sassy. Sc. Jacques Rémy et Claude Barma. Avec Jean Richard, Pascale Audret, Daniëlle Croisy, Ginette Garcin.
- «La Folle de Maigret». 1975. C. Réal. Claude Boissol. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, François Cadet, Jean-François Devaux, Maurice Gauthier.
- «Maigret et l'homme tout seul». 1982. C. Réal. Jean-Paul Sassy. Sc. Jacques Rémy et Stéphane Bertin. Avec Jean Richard, François Cadet, Jean-François Devaux, Sylvie Favre. Serge Netter.
- «Maigret et l'indicateur». 1979. C. Réal. Yves Allégret. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Michel Blanc, Laure Silvestre, Jean-Pierre Castaldi.
- «Maigret et Monsieur Charles». 1977. C. Réal. Jean-Paul Sassy. Sc. Claude Barma et Jacques Rémy. Avec Jean Richard, Betty Beckers, Daniëlle Croisy, Jean-François Devaux.
- «L'Amoureux de Madame Maigret». 1989. C. Réal. James Thor. Sc. François-Olivier Rousseau. Avec Annick Tanguy, Alexandre Arbat, Aïna Walle, Pierre Hossein, Emmanuelle Debever, Paulette Dubost.
- «Maigret et la vieille dame de Bayeux». 1988. C. Réal. Philippe Laïk. Sc. Michèle O'Glor. Avec Jean Richard, Pascale Rocard, Denise Noël, Sady Rebbot, Michel Beaune.
- «L'Auberge aux noyés». 1989. C. Réal. Jean-Paul Sassy. Sc. Charles Maître. Avec Jean Richard, Annick Tanguy, André Penvern, Bernard Lajarrige, Dora Doll, Jean-Claude Bouillaud.
- «Stan le tueur». 1990. C. Réal. Philippe Laïk. Sc. Michèle O'Glor. Avec Jean Richard, Wojtek Pszoniak, Michel Beaune, Alain Recoing.
- «Tempête sur la Manche». 1989. C. Réal. Edouard Logereau. Sc. Francis Lacassin. Avec Jean Richard, Annick Tanguy, Yves Aubert, Didier Raymond, Françoise Brion.
- «Le Notaire de Châteauneuf». 1988. C. réal. Gérard Gozlan., Sc. Alain Franck. Avec Jean Richard, Yves Vincent, Martine Sarcey, Coralie Seyrig.
- «La Pipe de Maigret». 1988. C. Réal. Jean-Marie Coldefy. Sc. Charles Maître. Avec Jean Richard, André Penvern, Annick Tanguy, Nelly Borgeaud.
- «Maigret et l'inspecteur Malgracieux». 1988. C. Réal. Philippe Laïk. Sc. Michèle O'Glor. Avec Jean Richard, Henri Virlojeux, Dominique Blanc, Daniëlle Lebrun, Philippe Lemaire.

- «Maigret et l'enfant de chœur». 1988. C. Réal. Michel Subiela. Sc. Francis Lacassin et Michel Subiela. Avec Jean Richard, Annick Tanguy, Jérémie Covillault, Michel Vitold.
- «La Morte qui assassina». (d'après «Le Client le plus obstiné du monde»). 1988. C. Réal. et Sc. Jean-Claude Youri. Avec Jean Richard, Nathalie Nell, Jacques Denis, Paul Le Person.
- «Maigret et l'homme dans la rue». 1988. C. Réal. Jean Kerchbronn. Sc. Claude Brami. Avec Jean Richard, Annik Tanguy, Patrick Burgel.

Lexique :

la date indiquée est celle de la première programmation télévisée.

C = couleur.

NB = noir et blanc.

Réal. = réalisateur.

Sc = scénariste.

(Par manque de place, ne sont répertoriées ici que les séries françaises. L'ordre indiqué est celui de parution des romans).

«La loi des séries ou les Maigret du petit écran»,
in Télérama, n° 41, Spécial Maigret, janvier 1993, pp. 92-95.

3. ANALYSE

3.1. DÉMARCHE ET MATIÈRE

3.1.1. DÉMARCHE

- **Sujet :** De la littérature au cinéma :
 - un roman : SIMENON, *Les Fiançailles de M. Hire*, 1933.
 - deux films : Julien DUVIVIER, *Panique*, 1947.
Patrice LECONTE, *M. Hire*, 1989.
- **Pourquoi ?** Pour s'initier au langage cinématographique.
- **Comment ?** – Par la maîtrise d'un vocabulaire spécialisé.
 - Par la découverte et la comparaison (méthode inductive).
- **Avec qui ?** Pour qui ?
 - Les professeurs, les élèves ou toute personne désirant mieux comprendre le langage cinématographique et soucieuse d'analyser les mécanismes du passage de la littérature au cinéma.
 - Plus précisément : – l'enseignement secondaire supérieur
– l'enseignement supérieur.
- **Avec quels outils ?**
 - Le roman : SIMENON, *Les Fiançailles de M. Hire*, Paris, Fayard, 1933 (Coll. « Presses Pocket », 1989, N° 1331).
 - Les deux films :
 - Patrice LECONTE, *M. Hire*, 1989 (le film est visible au cinéma et dans les ciné-clubs et est disponible en cassette vidéo)
 - Julien DUVIVIER, *Panique*, 1947 (cassette disponible dans le commerce : *Panique*, R.C.V., Régie Cassette Vidéo, n° EDV 13, noir et blanc, 140 min., Gaumont Home Vidéo, Films Ariane).
 - Une introduction sur les rudiments du langage cinématographique (voir § 3.2. Langages et vocabulaire)
 - Deux découpages techniques : *L'Avant-scène cinéma*, « P. Leconte, *Monsieur Hire* suivi de *Panique* de J. Duvivier, d'après le roman de G. Simenon, *Les fiançailles de M. Hire* », n° 390–391, mars–avril 1990.

3.1.2. RECHERCHE DE LA MATIÈRE À ÉTUDIER

Le choix des *Fiançailles de M. Hire* de G. Simenon s'est rapidement imposé, puisque ce roman a été adapté deux fois au cinéma et que la seconde adaptation, celle de P. Leconte, est récente et réussie. La plupart des œuvres de Simenon adaptées au cinéma n'ont guère – à quelques exceptions près – ce niveau. On regrette bien souvent une perte d'atmosphère et une narration tronquée. De plus, la première adaptation de J. Duvivier nous permettait d'une part de mieux situer la qualité du

travail de P. Leconte en le comparant à celui de J. Duvivier et, d'autre part, de suivre un parcours narratif à travers trois époques.

Enfin, la revue *Avant-scène cinéma* a publié le découpage technique des deux films ainsi que des interviews des deux réalisateurs et, par conséquent, elle fournit aux professeurs et aux élèves un outil de travail particulièrement précis et éclairant.

3.2. LANGAGE ET VOCABULAIRE

1. Rue Collard Trouillet,
48 à Seraing

- Nous mettons ici à la disposition des professeurs les références d'un ensemble d'outils afin qu'ils s'initient préalablement au langage cinéma.

- Matériel audiovisuel à l'usage du secondaire supérieur et du supérieur: MICHELEMS (René), *Grammaire du cinéma, Jeu de 5 émissions (plans, angles, éclairages, cadrage...)* à se procurer à la Médiathèque de la Province, Ipes, Seraing I¹.

- Livres :

FOZZA (J. Cl.), GARAT (A.M.), PARFAIT (Fr.), *La petite Fabrique de l'Image*, Paris, Magnard, 1989. (À l'usage des étudiants de l'enseignement supérieur et des professeurs en général. Plus particulièrement les chapitres IV et IX)

MARIE (Michel), *M. le Maudit*, (glossaire), Paris, Nathan, 1989, pp. 124–125 (à l'usage du secondaire).

VANOYE (Fr.), *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992, pp. 28–31, 38–41. (à l'usage de l'enseignement supérieur).

- La démarche pédagogique proposée sera de type inductif: il s'agit de faire découvrir cette matière grâce à une série d'exercices fournis au point 3.4 de notre travail.

3.2.1. LES COMPOSANTES DU PLAN

Définition

Portion de film impressionnée par la caméra entre le début et la fin d'une prise; sur un film fini, le plan est limité par les collures qui le lient aux plans précédent et suivant.

Composantes du plan

1. La durée (du « flash » au plan égalant la capacité du chargeur de la caméra).
2. Angle de prise de vue (vue frontale/vue latérale, plongée/contre-plongée, etc.).
3. Fixité ou mouvement (caméra fixe/caméra en mouvement: travelling, panoramique, mouvement à la grue, caméra portée, etc.; objectif fixe/zoom: mouvement optique).

Le plan-séquence, fixe ou mouvant, réalise la conjonction d'un seul plan et d'une unité narrative (de lieu ou d'action).

1. Sur le plan, « Voici », de Pascal Bonitzer, in *Cahiers du cinéma*, n° 273-275, 1977.

2. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Klincksieck, 1968.

4. Echelle (place de la caméra par rapport à l'objet filmé) : plan général ou de grand ensemble; plan d'ensemble, de demi-ensemble; plan moyen (homme en pied); plan américain (dessous du genou); plan rapproché (taille, poitrine); gros plan (visage); très gros plan (insert, détail).
5. Cadrage : inclut la place de la caméra, l'objectif choisi, l'angle de prise de vues, l'organisation de l'espace et des objets filmés dans le champ.
6. Profondeur de champ : selon l'objectif choisi, l'éclairage, la disposition des objets dans le champ, la place de la caméra, la partie de champ nette, visible, sera plus ou moins importante.
7. Situation du plan dans le montage, dans l'ensemble du film : où ? à quel moment ? entre quoi et quoi ?, etc.
8. Définition de l'image : couleur/noir et blanc, « grain » de la photo, éclairage, composition plastique, etc ¹.

3.2.2. SÉQUENCES ET PROFILS SÉQUENTIELS

1. Séquence

Définition : ensemble de plans constituant une unité narrative définie selon l'unité de lieu ou d'action. Le plan-séquence correspond à la réalisation d'une séquence en un seul plan.

Quelques grands types de séquences :

- Paramètres filmiques (d'après Christian Metz ²) :
 - la scène ou séquence en temps réel : la durée de la projection égale la durée fictionnelle;
 - la séquence « ordinaire » comporte des ellipses temporelles plus ou moins importantes; suite chronologique;
 - la séquence alternée : montre en alternance deux (ou plus de deux) actions simultanées;
 - la séquence « en parallèle » : montre en alternance deux (ou plus de deux) ordres de choses (actions, objets, paysages, activités, etc.), sans lien chronologique marqué, pour établir, par exemple, une comparaison;
 - la séquence « par épisodes » : une évolution couvrant une période de temps importante est montrée en quelques plans caractéristiques séparés par des ellipses;
 - la séquence « en accolade » : montage de plusieurs plans montrant un même ordre d'événement (la guerre, par exemple).
- Paramètres scénaristiques : ils permettent de distinguer des séquences :
 - en extérieur/en intérieur;
 - de jour/de nuit;
 - visuelles/dialoguées;
 - d'action, de mouvement, de tension/inaction, immobilité, détente;
 - intimes/collectives, publiques;
 - à un personnage/à deux personnages/de groupe;
 - etc.

2. Profils séquentiels

Dépendent des variables suivantes :

- nombre et durée des séquences = permettent d’opposer des films (ou parties de film) très « découpés » à d’autres peu découpés (comparer Hitchcock et Angelopoulos, par exemple);
- enchaînement des séquences : rapide/lent; « cut »/par figure de démarcation (fondus, enchaînement musical ou sonore, etc.); chronologiquement marqué/a-chronologique; logiquement motivé/non clairement motivé; continu/discontinu;
- rythme inter et intra-séquentiel : rapide/lent; « dur »/« mou »; continu/discontinu; etc.

3.2.3. POUR LA DESCRIPTION ET L’ANALYSE DES RELATIONS ENTRE SONS ET IMAGES

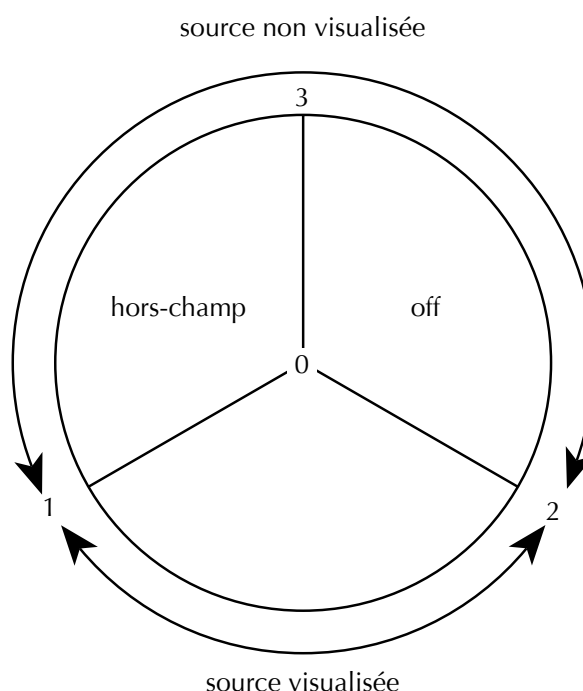
1. Trois matières de l’expression sonore au cinéma :

- les paroles;
- les bruits;
- les musiques.

2. Trois types de rapports entre le son et l’image¹ :

- son in : la source du son (parole, bruit ou musique) est visible à l’écran; son synchrone;
- son hors-champ : la source du son n’est pas visible à l’image, mais peut être imaginativement située dans l’espace-temps de la fiction montrée; son diégétique (diégèse : désigne l’univers de la fiction, le « monde » montré et suggéré par le film);
- son off : émane d’une source invisible située dans un autre espace-temps que celui qui est représenté à l’écran; son extra-diégétique ou hétéro-diégétique.

1. d’après Michel CHION, *Le Son au cinéma*, Ed. de l’Etoile, 1985.



Les lignes 0-1/0-2/0-3 représentent les frontières entre les zones, frontières qui peuvent être franchies : un son « hors-champ » peut devenir « in » et réciproquement, un son « off » peut s'avérer « hors-champ », devenir « in », etc.

3. L'enregistrement des sons :

- prise de son directe au moment du tournage;
- post-synchronisation, en studio;
- possibilité de « mixage » des sons, en studio, combinant ou non les deux formules et réalisant, en outre, des combinaisons variables de sons et d'images : synchronisme (son synchronisé avec l'image); non-synchronisme ou a-synchronisme (non correspondance, totale ou partielle, entre sons et images); décalages et chevauchements (retards ou anticipations des uns sur les autres); contrepoint, etc.

4. L'écriture et l'enregistrement des dialogues :

- non écrits, improvisés ou semi-improvisés et enregistrés en direct;
- écrits, appris, enregistrés en direct;
- écrits, post-synchronisés;
- doublés.

3.2.4. POINT DE VUE ET POINT D'ÉCOUTE

1. Au cinéma, l'expression point de vue peut être entendue de trois façons :

- Point de vue au sens strictement visuel : D'où voit-on ce que l'on voit ? D'où est prise l'image ? Où la caméra est-elle placée ?
- Point de vue au sens narratif : Qui raconte l'histoire ? Du point de vue de qui l'histoire est-elle racontée ? Ce point de vue est-il repérable ou non ?
Les deux ordres de question se combinent lorsqu'on se demande : Qui voit ? Le point de vue (visuel) est-il celui d'un personnage (image dite parfois « subjective ») ou d'un narrateur extérieur à l'histoire ? L'image est-elle attribuable à un personnage ou au film ?
- Point de vue au sens idéologique : Quel est le point de vue (l'opinion, le « regard ») du film (de l'auteur) sur les personnages, l'histoire racontée ? Comment se manifeste-t-il ?

2. Le point d'écoute pose un peu le même ordre de problèmes transposés à l'audition :

- D'où entend-on ce qu'on entend ? Le point d'écoute est-il incohérent avec le point de vue (visuel) ? Y a-t-il dissociation des deux points ?
- Qui écoute ? Qui entend ? Le spectateur et le(s) personnage(s) entendent-ils la même chose ?
Distinguer des sons « objectifs » et des sons « subjectifs » : repérer les dissociations entre points de vue et points d'écoute (par ex., entre point de vue extérieur, objectif, et point d'écoute intérieur, subjectif).

Voir :

Jacques Aumont, «Le point de vue», in *Communications* n° 38, Seuil, 1983.

Michel Chion, *L'Audiovision*, Nathan–Université, 1991.

Fr. VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan, 1992 (pp. 28–31, 38–41).

GLOSSAIRE

ACCÉLÉRÉ : Effet spécial obtenu en projetant à vitesse normale des images prises à vitesses inférieures.

ALTERNÉ (MONTAGE) : Images montées de façon à montrer alternativement des actions qui se déroulent simultanément.

ANGLE DE PRISE DE VUE : Détermine le champ visuel enregistré par la caméra. Varie en fonction de la place de la caméra par rapport à l'objet filmé et de l'objectif (ouverture et distance focale) utilisé.

A-SYNCHRONISME : Décalage entre l'image et le son. Produit des effets de contrepoint (musique/image, voix off/image, bruits/image, etc.).

CACHE : Feuille opaque de forme variable interposée entre l'objectif et la pellicule et réduisant ainsi le champ visuel.

CADRAGE : Choix de l'angle de prise de vue, de l'échelle du plan, de l'organisation des objets et des personnages dans le champ, de l'évolution éventuelle de ces éléments au cours de la prise (mouvements d'appareil, mouvements des acteurs, etc.).

CHAMP : Portion d'espace couverte par la caméra et visible sur l'écran.

CONTRE-CHAMP : Portion d'espace diamétralement opposée au champ (Ex. champ : plan d'un homme qui regarde face à la caméra; contre-champ : plan de ce qu'il regarde).

CONTINUITÉ : Description de chaque scène du scénario avec dialogues.

CUT : Montage « cut » ou coupe franche. Passage « sec » d'un plan au suivant, sans effet optique.

DÉCOUPAGE : Division du film en séquences, voire plans (découpage technique).

DIÉGÈSE, DIÉGÉTIQUE : « Tout ce qui appartient à l'histoire racontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film. » E. Souriau.

EFFETS SPÉCIAUX : Trucages divers permettant d'obtenir des effets insolites, fantastiques (homme invisible), spectaculaires (monstres, tempête) ou même réalistes, mais réalisés en studio (transparences).

FLASH : Plan très bref.

FLASH-BACK : Retour en arrière.

FLASH-FORWARD : Bond temporel vers le futur.

FONDU AU NOIR : L'image s'obscurcit progressivement jusqu'au noir, puis l'image suivante apparaît.

FONDU-ENCHAÎNÉ : Une image se substitue progressivement à une autre par surimpression.

IRIS : Diaphragme en iris situé devant l'objectif et permettant son ouverture et sa fermeture progressive.

MIXAGE: Mélange et dosage des bandes « parole », « musique » et « bruits ».

MONTAGE: Assemblage par coupes et collures des plans obtenus lors des prises de vue, selon les directives du découpage.

OFF: Tout ce qui est situé « hors-champ » (sonore: voix ou musique ou bruit off; spatial: tout ce qui est supposé déborder le cadre de l'écran).

PANORAMIQUE: Mouvement de la caméra pivotant horizontalement ou verticalement sur l'un de ses axes, le « pied » restant immobile.

PHOTOGRAMMES: La pellicule impressionnée est constituée de photographies (instantanés qui défilent, à la projection, au rythme de 24 images/seconde).

PLAN: À la prise de vue: portion de film impressionnée entre un déclenchement du « moteur » et l'interruption consécutive. Après montage: portion de film comprise entre deux collures.

PLANS (ECHELLE DES): Plan général ou de grand ensemble: personnages lointains dans un vaste espace.

PLAN D'ENSEMBLE: Espace large (rue, hall), personnages identifiables.

PLAN MOYEN: Personnages cadrés en pied.

PLAN AMÉRICAIN: Personnages cadrés à mi-cuisse.

PLAN RAPPROCHÉ: Personnages cadrés à la ceinture.

GROS PLAN: Personnage cadré au visage.

TRÈS GROS PLAN: Isole un détail (partie du visage, objet, etc.).

Un mouvement d'appareil ou un effet optique peut faire passer, dans le même plan, du grand ensemble au très gros plan. Par ailleurs, cette classification est indicative: tous les cadrages intermédiaires sont possibles (personnage cadré aux épaules, par ex.); les repères sont relatifs (qu'est-ce qu'un gros plan en cinémascope?).

PROFONDEUR DE CHAMP: Permet d'obtenir une image aussi nette au premier plan qu'à l'arrière-plan.

RALENTI: Effet spécial obtenu en projetant à vitesse normale des images prises à vitesse supérieure.

TRANSPARENCE: Effet produit en tournant une scène censée se dérouler en extérieur devant un écran de verre dépoli sur lequel sont projetées des vues d'extérieurs.

TRAVELLING: Mouvement de la caméra déplacée sur un véhicule ou à la main. On distingue les travellings avant, arrière, latéraux.

VOLET: Effet de balayage ou de « rideau » d'un plan par le suivant, généralement de gauche à droite.

ZOOM: Objectif à focale variable permettant d'obtenir des travellings sans bouger la caméra.

d'après MARIE (Michel), *M. le Maudit*, (glossaire), Paris, Nathan, 1989, pp. 124–125.

3.3. DESCRIPTION DES TROIS ŒUVRES

Nous connaissons Monsieur Hire sous trois visages, selon l'expression de Cl. BEYLIE (*Avant-scène cinéma*, idem, p. 4).

Voici, tout d'abord, le résumé, tel que le propose Claude Gauteur, des 11 chapitres du roman :

Une prostituée a été assassinée dans un terrain vague à Villejuif. La police, qui croit au crime d'un sadique, prend en filature un homme sans âge déterminé, petit, gras, aux « petites moustaches frisées au fer, comme dessinées à l'encre de Chine et, sur les pommettes, des roseurs régulières de poupée », chapeau melon, manteau à col de velours et serviette noire sous le bras : M. Hire. Sa concierge, qui ne l'aime guère, le charge.

Célibataire, Hire, qui a ses habitudes (« Gisèle ») dans une maison close, épie chaque soir sa voisine, la rousse et pulpeuse Alice, servante dans une crèmerie, dont il pénètre ainsi, de plus en plus, l'intimité. Il n'hésite pas à la suivre un dimanche où elle accompagne Emile, son ami de sortie et son amant d'un soir, mécanicien dans un garage, à un match de football.

Alice, qui a repéré le malaise et le manège de son admirateur, le provoque : elle s'offre à lui chez lui. Mais Hire, qui sait qu'Emile est l'auteur du crime, se dérobe tout en promettant de se taire.

Hire a d'autres habitudes, le Bowling Voltaire Club, où on le prend pour un inspecteur de la P.J. On apprend, au détour d'un interrogatoire par la police, où il se rend par anticipation, que son père, juif russe de Wilna, « Hirovitch dit Hire », se livrait occasionnellement, tailleur de métier, à l'usure, et que lui-même, éditeur de « petits livres plus ou moins galants », de « cochonneries pour vieux maniaques » et autres « ouvrages de flagellation » a récolté six mois en correctionnelle. Autres présomptions de culpabilité à l'encontre d'un homme aux mouvements équivoques, vivant d'expédients, et tenu pour « bizarre » et « inquiétant ».

Hire, qui lui fait miroiter tout ce dont il dispose (80 000 francs en bons du Trésor), propose à Alice de venir avec lui en Suisse. Elle demande à réfléchir. Elle fait des avances à un des inspecteurs chargés de surveiller le suspect, avant de déposer chez Hire en fuite la pièce à conviction recherchée par la police, qui va l'y trouver : le sac de la victime qu'Emile avait rapporté chez elle.

« Transfiguré par l'allégresse », Hire dénonce Emile au Procureur de la République et attend Alice gare de Lyon. En vain. Il revient à Villejuif, où une foule menaçante s'est massée, criant bientôt vengeance à sa vue. Il gagne précipitamment les toits, se blesse et reste suspendu jusqu'à l'intervention des pompiers. Il meurt dans leurs bras. Alice et Emile, qui ont suivi du regard l'hallali, retournent à leurs occupations quotidiennes.

GAUTEUR (Cl.), « Du côté de chez Simenon », in *L'Avant-scène cinéma*, n° 390-391, mars-avril 1990, p. 5.

En 1946, Julien Duvivier reprend le texte de G. Simenon et l'adapte dans un film intitulé *Panique* dont voici la fiche technique :

PANIQUE
Julien Duvivier
1946

Réalisation	Julien DUVIVIER
Scénario	Charles SPAAK et Julien DUVIVIER
D'après	« Les Fiançailles de Monsieur Hire »
Roman de	Georges SIMENON
Publié aux	EDITIONS FAYARD (1ère édition, 1933)
Dialogues	Charles SPAAK
Image	Nicolas HAYER
Musique	Jean WIENER
Chanson	Jacques HIBERT
Décors	Serge PIMENOFF
Son	Joseph DE BRETAGNE
Montage	Marthe PONCIN
Assistant réalisateur	Georges REGNIER
Production	FILMSONOR Pierre O'CONNELL
Directeur de Production	Pierre DUVIVIER
Durée	100 mn
Tournage	STUDIOS DE LA VICTORINE (Nice)
Sortie	Janvier 1947
Distribution	ARIANE FILMS
Interprétation	
Monsieur Hire	Michel SIMON
Alice	Viviane ROMANCE
Alfred	Paul BERNARD
Marcelle	Lita RECIO
Irma	Jenny LEDUC
Madame Branchu	Michèle AUVRAY
Mouchette	Josiane DOREE
Madame Capoulade	Magdeleine GIDON
Madame Arnaud	Germaine GERANNE
La cartomancienne	Suzanne DESPRES
La cliente	Emma LIONEL
Michelet	Charles DORAT
Monsieur Fortin	Lucas GRIDOUX
Capoulade, le boucher	Max DALBAN
M. Breteuil (dit « le petit caporal »)	Emile DRAIN
M. Sauvage	Guy FAVIERES
Inspecteur Marcelin	Louis FLORENCE
Cermanutti	Marcel PERES
Marco	Louis LIONS
Fernand	Michel ARDAN
M. Joubert	Jean-François MARTIAL
Le client	Robert BALPO
M. Branchu	Lucien PARIS
Etienne	Olivier DARRIEUX
Raphaël	SYLVAIN
Inspecteur Benoît	Lucien CAROL
Docteur Philippon	Paul FRANCK
Le chanteur	Fernand DALLY
Découpage	
Rédaction plan à plan	Nathalie BOURGEOIS
Photogrammes	Ariel CAMACHO
Photos	UNIPUBLICITE

Ce générique a été établi d'après Raymond CHIRAT.
© L'Avant-Scène Cinéma.

La narration est étoffée, le film apparaît pesant et démonstratif. Le réalisateur justifie sa démarche ainsi: « *Panique* » n'est pas, au sens usuel du mot, l'adaptation cinématographique du roman de Simenon « *Les Fiançailles de Monsieur Hire* ». En choisissant cette œuvre, nous y avons vu la possibilité – absente du livre – d'élargir convenablement dans ses conséquences le plus banal des faits divers. En le faisant, Charles Spaak et moi n'avons pas voulu ajouter un titre nouveau à la liste des films policiers. Si toute l'action tourne autour d'un crime, l'intérêt du sujet ne réside pas ici dans la découverte de l'assassin, ni dans les péripéties de l'enquête : nous avons voulu faire de « *Panique* » un film d'atmosphère sociale¹.

1. BEYLIE (Cl.), « Les trois visages de Monsieur Hire », *L'Avant-scène cinéma*, n° 390–391, mars–avril 1990, p. 5.

En 1989, vient le film de Patrice Leconte qui, comme nous le montrerons au point 3.4., s'avère plus proche de l'atmosphère du livre.

Claude Beylie précise: *L'intrigue, le décor, les protagonistes, ont été stylisés à l'extrême. À l'atmosphère lourde et unanimiste de Duvivier, le jeune réalisateur a substitué un univers de regards glacés, plus conforme peut-être à l'esprit du livre. Et Michel Blanc donne du personnage muré dans sa solitude, le visage fixé dans une expression unique évoquant quelque Buster Keaton tragique, une interprétation qui, elle aussi, a fait date*².

2. BEYLIE (Cl.), *idem*, p. 5.

Voici la fiche technique de ce second film :

MONSIEUR HIRE	
Patrice Leconte	
1989	
Interprétation	
Monsieur Hire	Michel BLANC
Alice	Sandrine BONNAIRE
Emile	Luc THUILLIER
L'inspecteur	André WILMS
François	Philippe DORMOY
Jeune fille « massage »	Marie GAYDU
Gérant du bowling	Eric BERANGER
Chauffeur de taxi	Michel MORANO
Cascadeurs	Daniel VERITE, Patrick CAUDERLIER, Dan SCHWARTZ
Pierrette Bourgeois	Marielle BERTHON
Le consommateur de crêpes	André BAUDUIN
Adolescente bowling	Cristina REALI
Petite fille hoquet	Rozeen LANDREVIE
Le tatoueur	Bernard SOUFFLET
La gardienne	Nora NOEL
Le locataire sur le palier	Francis BAUDET
Fiche technique	
Scénario, adaptation, dialogues d'après le roman de	Patrice LECONTE et Patrick DEWOLF Georges SIMENON : « Les fiançailles de Monsieur Hire » Edité chez FAYARD (1ère édition 1933)
Musique	Michael NYMAN
Co-production	CINEA, Philippe CARCASSONNE, HACHETTE PREMIERE & CIE, René CLEITMAN, FR3 FILMS PRODUCTION
1er assistant réalisateur	Etienne DHAENE

2e assistant réalisateur	Marie-Claude BEAUCHAUD
Scripte	Maggie PERLADO
Stagiaire mise en scène	Isabelle HAN
Producteur délégué	Philippe CARCASSONNE
Directeur de production	Frédéric SAUVAGNAC
Régisseur général	Denis CASTEL
Régisseurs adjoints	Julie BELTHOISE
	Anita VERMEULEN (Belgique)
Administrateur de production	Jean BRUN
Secrétaire de production	Donatienne DESMARESTZ
Casting	Catherine CHAMBELLAND
Image	Denis LENOIR
Assisté de	Pascal RIDAO,
	Pascal LAGRIFFOUL
Photographe de plateau	Jean-Marie LEROY (Sygma)
Son	Pierre LENOIR
Assisté de	Denis CARQUIN
Décors	Ivan MAUSSION
Assisté de	Jacques BRIZZIO
Régisseur extérieurs	Vincent LICHTLE
Accessoiriste plateau	Michel CHARVAZ
Chauffeur ripeur	Dominique HUE
Maquilleuses	Judith GAYO (Paris)
	Tina KOPECKA (Bruxelles)
Costumes	Elisabeth TAVERNIER
Habilleteuse	Khadija ZEGGAI
Chef machiniste	Denis SCOZZESI
Machiniste	Eric AUPETIT
Chef électricien	Louis BIHI
Electricien	Olivier DE PESSEMIER
Groupman	Maurice DEFAIT
Monteuse image	Joelle HACHE
Assistée de	Maryline MONTHIEUX
Monteur son	Jean GOUDIER
Assisté de	Maguelone POUGET
Attaché de presse	Dominique SEGALL
Synchro	Jacques LEVY
Ingénieur	Fabrice ADELIN
Perchman	Jean-Louis LEBRAS
Mixage	Dominique HENNEQUIN
Bruiteur	Jérôme LEVY

© 1990 *L'Avant-Scène Cinéma*

3.4. PROPOSITIONS DE RECHERCHES ET D'ANALYSE

1. Michel Audiard à Jacques Fieschi, MANGON (Mathieu) et CARCASSONNE (Philippe), in *Cinématographe*, n° 53, décembre 1979 (cité par Claude Gautéur, *Simenon au cinéma*. Didier-Hatier, Bruxelles-Paris, 1990, p. 40)

2. Michel Audiard à Claude Gautéur, in *Le film français*, n° 1649, 29.10.1976.

3.4.1. INTRODUCTION

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 choses¹.

Les 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 lu².

Retenons des propos de Michel Audiard le mot *atmosphère* et, par là, la difficulté bien réelle qui existe à la transposer au cinéma.

De quelle texture est-elle dans le roman de Simenon et dans quel état la retrouve-t-on dans les deux adaptations au cinéma, de Julien Duvivier et de Patrice Leconte ? Quels moyens permettent de rendre à l'écran l'atmosphère simenonienne ? Ce seront nos questions – et les vôtres – tout au long de cette recherche.

Dans le roman, l'atmosphère est faite d'opacité, de suspicion. Elle est de l'ordre du suggéré, plutôt que l'expliqué.

Notre propos a été de définir les éléments qui la constituent dans le roman d'une part, et, d'autre part, de comprendre, si le langage cinéma est capable ou incapable de la restituer.

(Quels sont donc ses moyens de le faire, s'il y a lieu ?)

Pour atteindre cet objectif, nous pouvons définir toute une série de paramètres – techniques – qui vont concourir à la créer. Les exercices suivants permettront à l'élève d'en prendre conscience et d'analyser comment ils ont été utilisés par le réalisateur pour adapter – le mieux ou le moins bien – l'œuvre de Simenon.

Cette atmosphère s'articule autour de cinq paramètres essentiels, non exclusifs, ni exhaustifs :

- 1) le point de vue visuel, narratif et d'écoute;
- 2) le cadrage (et le cadre), le champ, le plan, le mouvement de caméra;
- 3) les objets et le décor;
- 4) la lumière et les couleurs.
- 5) les personnages et l'intrigue

Dans ce sens, reprenons les propos de Patrice Leconte dans la revue *Avant-Scène*, pp. 9–10.

3.4.2. PATRICE LECONTE ET MONSIEUR HIRE

À propos du découpage

Raide, fier, presque hautain, Monsieur Hire est absolument seul dans un monde neutre, terne, où s'entassent indifféremment souris, pigeons,

prostituées et voisins... Lui, homme en noir et blanc, sans nuances ni demi-mesures, sans attaches ou compromissions, oppose à tous son visage lisse, que la retenue et la pudeur ont rendu inexpressif, absent. À force de s'effacer, il devient point de mire, cible... Enfermé par un cadrage rigoureux dans un décor dont la poésie ne s'orne pas d'inutiles fioritures, dans un espace et un temps, qui, morcelés par le récit deviennent presque irréels, enserré dans une intrigue réduite à l'essentiel, à l'étroit dans son corps même, maladroit et vulnérable, il ne trouve sa véritable liberté qu'en devenant, immobile, un pur regard. Ce regard, à sens unique, le fait entrer dans un autre monde, traverse les vitres et les espaces, transporte son désir intense et inutile... vers un ailleurs dont on ne revient pas...

Carmen Fernandez

Patrice Leconte a bien voulu nous rencontrer, malgré la proximité du tournage de son prochain film... De cette rencontre, informelle, autour de la notion de « découpage » d'un film, nous avons saisi quelques éléments qui nous ont permis d'étoffer notre travail, de l'asseoir, de le confirmer, de le contredire parfois... Nous ne donnons pas ici un compte rendu d'entretien (que nos lecteurs se rapportent aux très nombreux articles qui ont précédé et suivi la sortie du film et sa présentation au Festival de Cannes 1989, Positif, les Cahiers, 24 images/seconde, la Revue du Cinéma pour ne citer que quelques-uns de nos confrères...) mais quelques notations. Certaines d'entre elles ont déjà pris leur place dans la rédaction même du découpage, d'autres se trouveront mieux en « introduction » à ce travail.

Focales. « Je n'aime pas les focales « normales » mais extrêmes, soit très longues, soit très courtes, leur alternance permettant de mettre l'accent sur ce que l'on veut, un œil, un profil et d'éliminer le détail dans l'image. »

Cadrages. « C'est un film minimaliste. Un type seul, chez lui, immobile. Ce ne pouvait se faire qu'en très gros plans ou plans assez serrés. L'école de la pub (cinq années de spots publicitaires) m'a donné cette rigueur. » Depuis « Tandem », Patrice Leconte cadre lui-même ses films, ce qui lui donne un contrôle total sur l'image.

Couleurs. « Je ne voulais pas d'une photo anodine, normale... » Après avoir écarté le noir et blanc et pensé à utiliser un procédé de saturation des couleurs (tout à l'image devient très coloré), Patrice Leconte a choisi l'inverse : des couleurs désaturées. Seul le rouge reste très fort, tout le reste est descendu. Cela explique la vivacité de ton des tomates qu'Alice laisse tomber dans l'escalier.

Intemporel. « Le temps... les dates... On ne peut pas vraiment dire à quelle époque le film se passe. Le décor, les lieux ont été choisis dans cette optique. Les scènes tournées à Bruxelles (la Basilique qui domine la ville, Monsieur Hire au bord du canal le matin, ou encore Alice, Emile et Monsieur Hire se rendant au match de boxe en tramway) accentuent cet aspect de ville non repérable. Dans le scénario le quartier de Monsieur Hire est ainsi décrit :

« Difficile de déterminer avec précision où il se trouve. À la périphérie d'une grande ville, très certainement. La largeur des rues, la hauteur des maisons, la forme des feux tricolores le confirment.

Mais ce n'est pas non plus la banlieue telle que nous avons l'habitude de la voir. L'architecture, les couleurs, les voitures, rien ici ne ressemble à quelque chose de familier. Il peut s'agir aussi bien de Bruxelles, de Bordeaux que de Barcelone. »

Cette intemporalité s'applique aussi au temps, à la durée du récit... Avec la monteuse Joëlle Hache, Patrice Leconte a réinventé une continuité, qui va dans le sens de l'abstraction. Si Duvivier et Spaak s'installent dans le temps « présent » (dans « Panique », Alice arrive et Hire la découvre dans sa chambre, en face de chez lui), dans « Monsieur Hire », lui la regarde déjà, il est installé dans son regard. (Cf. la scène de l'œuf, ou la tenue d'Alice rentrant chez elle, non raccord.) Il est toujours là. C'est la même action, et c'est un autre jour... Dès la première fois, nous sommes dans la répétition.

Monsieur Hire. Il ne cherche pas à convaincre. Rien n'émane de lui, complètement opaque et complètement transparent aussi. Il y a une distance infranchissable entre lui et le monde. Beaucoup ont pu lui trouver une certaine ambiguïté. Exemples : le plan où il nourrit les pigeons, puis celui où il raconte l'histoire de la vieille empoisonneuse de volatiles... Ou celui où il guérit la petite Marie du hoquet en lui mettant la main sur la tête, et en comptant avec elle... « Chacun le prend comme il veut. Pour moi, Hire est un homme bon, qui ne veut de mal à personne... Quand à la fin du film il libère ses souris après leur avoir laissé une réserve de nourriture, il y a même eu des gens pour penser que vu l'endroit choisi pour tourner cette scène (une voie ferrée désaffectée) il les avait lâchées là pour les faire écraser par un train! ».

Les personnages secondaires. Il y en a peu, et pour Monsieur Hire, ils comptent pour du beurre. Tout cela glisse sur lui. C'est aussi par réaction au film de Duvivier, très « populiste ». Ici, les autres sont des fantômes, des ombres, des touches de couleur...

L'inspecteur. Il est aussi bizarre que Monsieur Hire et pourrait être en un sens, son double. « Il est pareil, n'a pas de femme, vit seul... Lorsqu'il arrête Monsieur Hire, c'est en quelque sorte, par lassitude. On est loin de l'inspecteur type Jean Richard et son coupable... » André Wilms joue à la perfection cet homme étrange et dans un premier temps Patrice Leconte avait songé à un comédien tout aussi hors des normes : Clévenot.

Coups. Très peu de scènes tournées et non retenues. En fait une seule où Monsieur Hire regarde Alice en plein jour alors qu'ils se « connaissent » déjà.

« Chambre Hire – Jour : il fait jour. C'est le matin, Hire derrière sa fenêtre, regarde Alice. Mais sans se cacher à présent puisqu'elle et lui savent... Alice est assise sur sa table, en culotte et soutien-gorge. Une jambe pend dans le vide. L'autre est ramenée contre elle, le pied posé sur le bord de la table. Elle se met du vernis carmin sur les ongles des pieds. Le menton posé sur le genou, attentive, appliquée à ne pas dépasser.

Voilà encore une posture charmante, et qu'Alice a forcément calculée, se sachant regardée. Les cinq ongles ainsi vernis, elle tourne le visage vers Hire, et lui sourit, charmante et complice. Hire lui rend son sourire. Mais le sien est ambigu, moins rassurant, peut-être moins sincère, tout simplement. À cette distance, Alice ne fera pas la différence.»

Voyeur. *Le voyeur est soit caché, dissimulé, soit point central, extrême. C'est ce qui arrive à Monsieur Hire à la patinoire, ou au bowling, ou sur le toit : il devient le centre.*

Hirovitch. *Est-ce important qu'il s'appelle ainsi? Au début, cette réplique n'était pas prévue, donc le fait qu'il soit juif n'apparaissait pas. Ce n'était pas le sujet de cette histoire, histoire d'amour et de désir. La réplique a été établie pendant la séquence du bowling, et Hire la lance (« Mon père et mon grand-père se faisaient déjà appeler Hire ») avec son panache et sa fierté habituels...*

Scène de la patinoire. *Dans ce film qui, terminé, était sans doute le plus conforme à ce que Patrice Leconte avait prévu, la scène de la patinoire, dit-il, lui a un peu échappé. Alice et Emile sont à la patinoire, insouciantes (sans doute la seule fois dans le film). Hire les a-t-il suivis? On ne le sait pas... « Quel insensé! »... L'idée était de monter des plans subjectifs (point de vue de Hire), avec la caméra à l'épaule, avec des plans tranquilles des deux jeunes gens qui patinent... et ces plans subjectifs, chancelants, allaient jusqu'à la chute et au cri. Ce qui n'a pas toujours été perçu.*

Le désir amoureux. *C'est le vrai sujet du film. Hire désire Alice et quand il a l'occasion de la toucher (au match de boxe) il est extravagant! Et elle laisse faire. Hire n'est pas complexé et ce n'est pas un film sur la frustration. Lorsqu'il se dérobe sur la cathédrale, c'est parce qu'il ne trouve pas Alice sincère. De même quand elle est venue chez lui.*

Ralents. *« Ça me plaisait et ça me faisait peur en même temps... » Les ralents sont souvent mis au service d'une image violente, rapide... un coup de poing par exemple. Quand Hire est suspendu à la gouttière, le temps s'arrête pour lui, et là on a filmé au ralenti des gens qui ne bougeaient pas, des gens immobiles. (Marie effrayée, les gens qui regardent, etc.), ce qui amplifie le moindre mouvement, comme celui de l'inspecteur qui s'avance parmi eux.*

L'Avant-Scène Cinéma, n° 390–391, mars–avril 1990. pp. 9–10.

4. SUGGESTIONS D'EXERCICE

4.1. LE POINT DE VUE VISUEL

RÉFÉRENCES :

- SIMENON (G.),
Les Fiançailles de Monsieur Hire,
Paris, Fayard, 1933,
coll. « Presses Pocket », 1989, n° 1331.
- *L'avant-Scène Cinéma*, « P. Leconte, *Monsieur Hire* suivi de *Panique* de J. Duvivier, d'après le roman de G. Simenon, *Les Fiançailles de M. Hire* », n° 390-391, mars-avril 1990.

DANS UN PREMIER TEMPS

Dans le roman, prenons le chapitre IV. Nous allons opérer un relevé systématique et objectif de tous les mots qui contiennent l'idée de REGARD. (Les verbes, noms, adjectifs, adverbes, etc.). Il s'agit donc d'une stricte recherche de vocabulaire.

Posons-nous les questions : « Qui regarde qui ? », « Comment et pourquoi ? », « Avec quels effets ? », « Que conclure ? »

DANS UN DEUXIÈME TEMPS

Recherchons dans les 2 films, *Panique* et *Monsieur Hire*, en nous aidant des découpages techniques (voir point 3), s'il y a des scènes équivalentes.

La scène a-t-elle été adaptée ? Si non, pourquoi ? Quelles conclusions en tirez-vous ? Si oui, refaites l'exercice en y étudiant le regard (posez-vous les mêmes questions que dans le roman : « Qui regarde qui ? », « Comment ? », « Pourquoi ? », « Où se trouve la caméra ? » etc.)

CONCLUSIONS

Peut-on parler dans les films de sensualité, d'émotions, égales à celles du roman ?

Quel sens est mobilisé en particulier dans ces trois extraits ?

4.2. LE POINT DE VUE NARRATIF

Dans le roman, étudiez la structure narrative du premier chapitre qu'on peut intituler « présentation du sujet et du personnage principal ».

VOICI LES QUESTIONS

a) Comment M. Hire, le personnage central, est-il présenté ? Par quelle technique ? Est-ce une présentation en « je », en « tu » et en « il »... ?

Qui raconte qui ? Et qui raconte quoi ?

b) À présent, demandez-vous si la présentation est objective ? Y a-t-il une présentation quelle qu'elle soit des personnages et une installation de l'intrigue ? Sait-on de quoi il s'agit objectivement ?

DANS LES DEUX FILMS

À l'aide des découpages proposés et suite – bien entendu – à la vision des deux films – analysez les scènes d'introduction de chacun, selon les mêmes critères (description, « je, tu, il ? », présentation de Hire, des autres personnages et de l'intrigue.).

S'agit-il plus d'une narration, d'une mise en place d'intrigue ou d'une description ? Pourquoi ?

Soyez très attentifs aux ressorts techniques (plans, angles de prise de vue, éclairage, mouvements de caméra). Aidez-vous du découpage technique qui les indique.

CONCLUSION

Concourent-ils, tous ces éléments, – dans les deux films – aux mêmes effets que dans le roman ?

4.3. LE POINT D'ÉCOUTE

DANS LE ROMAN

Étudiez les dialogues. Qui parle ? De quelle manière ? De qui à qui ? Les dialogues sont-ils constants et courants ?

Percevons-nous dans le roman une ambiance sonore originale, spécifique et d'importance ? Si oui, qualifiez-la.

DANS LES DEUX FILMS

Suivez la même démarche dans les deux films.

Quelle sorte de bruit y entendez-vous ? À quoi servent-ils ? Sont-ils importants ?

Étudiez la fréquence et la nature des dialogues.

Enfin, quel est le rôle de la musique et des silences ?

CONCLUSION

Pouvez-vous faire une liste des éléments sonores du roman et des deux films ? Comparez.

CONCLUSION GÉNÉRALE SUR LES TROIS POINTS DE VUE

Pouvez-vous déjà conclure, après trois exercices sur les points de vue visuel, narratif et d'écoute, quant à une *écriture* spécifique, Simenon, Duvivier, Leconte ? Même très rudimentaire.

Citez un outil propre à chaque auteur qui lui aurait permis de dégager son propre style.

4.4. LE CADRAGE (ET LE CADRE), LE CHAMP, LE PLAN, LE MOUVEMENT DE CAMÉRA

AVERTISSEMENT

Référez-vous au glossaire de la deuxième partie du dossier, afin de vous initier à ces termes. (Attention : le mot « cadre » dans l'analyse romanesque recouvre tous les éléments du contexte social, géographique, temporel dans lequel se déroule l'action. Ce mot a-t-il le même sens dans l'analyse cinématographique ? Si oui, lequel ou lesquels ?)

DANS LE ROMAN

Dans les chapitres IV et VII, pouvez-vous définir le lieu où se passe l'action ? Est-ce un lieu constant ? A-t-il un sens par rapport à ce qui précède ? Est-ce logique ?

Imaginez-vous clairement ce lieu que vous venez d'identifier ? Pouvez-vous lui attribuer trois adjectifs qualificatifs et un adverbe ?

Ce lieu est-il simplement un cadre où Simenon situe l'action, ou bien participe-t-il à créer une atmosphère ?

(Aidez-vous du travail de M. Thomas Delarue pour l'écriture chez Simenon.)

AU CINÉMA

Les extraits :

Duvivier, plans 278 à 313 inclus et 320 à 323 inclus.

Leconte, plans 225 à 248 inclus et 288 à 337 inclus.

S'agit-il des mêmes lieux que dans le roman ?

Est-ce clair, évident et important pour l'action et pour le rendu de l'atmosphère ?

Tous les éléments techniques et leur usage peuvent vous aider à répondre à cette question.

Types de question à vous poser :

« Que voyez-vous ? », « Le cadrage est-il serré, large ? », « Quels mouvements fait la caméra ? », « Les plans sont-ils rapprochés, éloignés ? », etc.

4.5. OBJETS ET DÉCOR

DANS LE ROMAN

Quelle est l'importance des objets et du décor dans tout le roman ?

Y a-t-il des objets qui ont attiré votre attention ? Sont-ils présents ou anecdotiques ? En tant que décor ou instrument ou bien pour raconter quelque chose et soutenir l'action : situez-les dans l'un ou l'autre rôle. Ont-ils un sens en soi ? Ou bien dépendent-ils de l'action ? L'objet et les

décors sont-ils utilitaires ou encore feraient-ils travailler l'imagination du lecteur ?

DANS LES DEUX FILMS

Étudiez décor et objets dans la même perspective.

Quelle importance ont-ils ? Comment sont-ils filmés ? (gros plan, plan large etc.; mouvement caméra, etc.)

Pourquoi et avec quel effet ?

CONCLUSION

Dans les trois œuvres, étudiez le réalisme du décor et des objets. Qualifiez-les.

Voici quelques suggestions :

L'effet qu'ils produisent est-il réaliste ?

suggestif ou allusif ?

simplifié ou stylisé ?

abondant, surchargé ?

Utilisez la page 9 de la revue *Avant-Scène* où Carmen Fernandez parle du découpage (cf p. 32).

Cette présence ou cette absence du décor et des objets concourent-elles à la mise en évidence d'une atmosphère, laquelle ?

4.6. LUMIÈRE ET COULEURS

DANS LE ROMAN

Comment sont-elles rendues ?

A-t-on l'impression, à travers le vocabulaire, (recherchez-le) d'être en présence d'une atmosphère colorée, chaude, froide, lumineuse, sombre ?

Citez quelques termes, dans le roman, traduisant la couleur et qualifiez avec vos mots cette couleur et cette lumière.

DANS LES DEUX FILMS

De la même manière, repérez l'utilisation de la lumière.

Y en a-t-il beaucoup ? peu ? Qualifiez-la.

Est-elle anecdotique ou ressort-elle de l'action ?

Permet-elle de mettre en évidence les personnages ou est-elle un simple éclairage ?

Quelles sont les caractéristiques du noir et blanc et de la couleur ?

Qu'apportent-ils (ou non) au film ?

Panique gagnerait-il à être colorisé ? Pourquoi ?

L'intrigue, l'atmosphère en seraient-elles valorisées ?

La lumière et la couleur chez Leconte. Il en parle aux pages 9 et 10 dans la revue *Avant-Scène*. Qu'en pensez-vous ? Par rapport aux termes que vous avez utilisés, que vous apportent les propos de Leconte ?

4.7. LES PERSONNAGES ET L'INTRIGUE

INTRODUCTION

- Dans un premier temps, nous aborderons les «caractéristiques» des personnages, dans les trois œuvres, en construisant une grille d'analyse à partir d'un brainstorming.

La conclusion permettra de faire apparaître l'axe qui aura été privilégié d'une œuvre à l'autre.

- Dans un deuxième temps, nous étudierons les techniques qui mettent au point, dans les trois œuvres, et de manière spécifique, ces caractéristiques étudiées au préalable. Et ce, en utilisant des extraits d'œuvres et de découpages techniques.

- En conclusion, nous tenterons de créer une grille générale autour de la «fidélité» à l'œuvre de Simenon, dans les deux films, quant aux personnages et à l'intrigue qu'ils sont amenés à vivre.

«Les facilités, on peut tout de suite les énumérer : la force des personnages et de leurs motivations, un lieu très précis, en général lieu d'atmosphère.

La difficulté vient après coup. Son anecdote ne tient pas compte tellement des jours qui passent [...]. Sa rigueur dramatique est intérieure aux personnages, pas dans le récit proprement dit».

Extrait de Pierre Granier-Deferre à Jef Tombeur, in *Simenon Travelling*, 11e festival international du roman et du film noirs. Grenoble, octobre 1989, pp 43-44 (de GAUTEUR Claude, *Simenon au Cinéma*, Didier Hatier, Bxl, 1990, p. 41).

DANS UN PREMIER TEMPS

A partir de cet extrait, nous pouvons déjà poser plusieurs questions sur Monsieur Hire et les autres personnages, afin de les qualifier dans les trois œuvres.

1) Quelles sont toutes les caractéristiques des personnages?

a) Enumérez-les en vrac, en réalisant en classe un brainstorming sur ce thème. Notez bien au tableau ou sur une feuille toutes ces expressions. Triez-les ensuite par ordre d'importance. (Rappel : le mot brainstorming signifie «tempête dans le cerveau», ce qui représente une technique de recherche créative autour d'un thème. On se laisse aller et, sans juger ni commenter, chacun dit ce qui lui passe par la tête).

b) A partir des mots que vous jugez comme étant les plus importants, construisez une grille d'analyse thématique. Exemple : les expressions amour - corps - ambiguïté, vous amènent à déterminer une grille d'analyse autour du physique, des émotions et de la relation entre les deux, chez Mr Hire.

2) Lorsque vous avez créé cette grille, choisissez un axe de recherche traversant les trois œuvres et comparez.

Par exemple : ce qui a frappé la classe, c'est le malaise de Mr Hire, son caractère asocial. Retrouvez-le dans les trois œuvres et commentez-le. Est-il clair, ambigu, détourné partiellement?

3) Les personnages secondaires peuvent faire l'objet des mêmes recherches (brainstorming et grille d'analyse dans les trois œuvres).

La classe peut les situer du point de vue de leur métier, de leur relation avec les autres personnages, etc.

La question finale de cette première approche sera d'essayer de déterminer, par une expression, le type d'adaptation qu'ont subi les personnages dans les deux films par rapport au roman.

Exemple : beaucoup de portraits sont brossés chez Simenon. Que deviennent-ils dans les deux films, selon quel(s) axe(s) d'adaptation? Y a-t-il confusion, suppression, augmentation de certaines caractéristiques? Repensez à la citation de départ de P. Granier-Deferre.

DANS UN SECOND TEMPS

Nous allons à présent nous intéresser aux techniques permettant, dans les trois œuvres, d'élaborer les personnages.

Monsieur Hire

1. Dans le roman : Est-il décrit? Grâce à quels types de mots? (adjectifs, adverbess...).

Commet-il des actions? lesquelles? où? comment? avec qui?

Prenons par exemple le premier chapitre. S'agit-il d'une situation particulière décrite ou vécue par le personnage principal, est-il vu par d'autres?

2. Dans *Panique* et dans *Mr Hire* de P. Leconte, reprenez le début du film et repérez «comment et pourquoi» le personnage apparaît. Que représente-t-il? Avec qui est-il? Qui voit-il et qui le voit? Comment parle-t-il? Avec qui? A-t-il beaucoup de vocabulaire?

Pensez, dans les trois œuvres, au métier qu'il pratique. Cette information vous aide-t-elle à mieux le cerner? Pourquoi?

Le coupable

- Dans les trois œuvres, comment le coupable est-il associé à Mr Hire? Qui le dénonce?

- Comment Mr Hire apprend-t-il qui est le vrai coupable? Le dénonce-t-il? Quelles conclusions tirez-vous de ces informations? Quant au statut de Mr Hire? du vrai coupable? Le fait de savoir qui est le vrai coupable a-t-il eu un effet sur l'intrigue? Qualifiez celle-ci (exemple : amoureuse, judiciaire, sociale... ou est-ce un judicieux mélange de toutes?) Dans les trois œuvres?

Reprenez, pour vous aider à réaliser cette conclusion, l'époque pendant laquelle se déroule l'action. Quels éléments descriptifs, de décor, d'action, retenez-vous pour qualifier l'intrigue?

Les personnages secondaires

Tous peuvent être analysés. Y compris La Foule. Nous allons nous intéresser à Alice principalement. Dans les trois œuvres, analysez quels rapports elle entretient avec Mr Hire. A partir de quand, comment et pourquoi? Quels sont les passages (dans le roman) et les plans (dans les deux films) qui vous indiquent cette relation?

Comment est-elle traitée dans les trois exemples? Par exemple : si Alice n'est pas amoureuse de Mr Hire mais le provoque, comment Simenon, Duvivier et Leconte rendent-ils cette attitude? Qui est fidèle au roman? Alice est-elle aussi claire dans son comportement «affectif» avec Hire, d'une œuvre à l'autre? Comment, à quel endroit des œuvres? Pourquoi?

Ce genre de questions sur la technique utilisée par les auteurs vous permettra de définir l'intrigue dans laquelle les personnages jouent. Dans le roman, recherchez, par exemple, le vocabulaire qui indique le sentiment d'Alice à l'égard de Mr Hire? Nommez les données de l'action qui vous apparaissent comme certaines, dans les trois œuvres.

Exemples : 1) Alice aime vraiment le vrai coupable - ou : Alice n'aime pas Mr Hire. 2) Hire est le vrai coupable - ou : Hire sait qui a tué.

Qui dit quoi? A qui? Qui fait quoi? A l'égard de qui? Dans quel(s) buts? Que pensez-vous de ce qui apparaît comme données certaines de l'action? Les paroles, les actes, les entreprises, réalisés par les personnages sont-ils clairs, ponctuels? Comment? Pourquoi? Par rapport à qui? Avec quels indices matériels et psychologiques?

CONCLUSIONS

Quel qualificatif ou nom pouvez-vous attribuer au personnage principal? à Alice? aux autres personnages? dans les trois œuvres.

L'intrigue qu'ils sont amenés à vivre est-elle simple, double, claire, ambiguë, souterraine...?

Construisez, pour terminer, une grille d'analyse sur la fidélité des films par rapport à l'intrigue chez Simenon (on peut le dire maintenant, celle-ci est double et ambiguë).

Reprenez les personnages dans les trois œuvres et qualifiez-les quant au rôle qu'ils jouent dans l'intrigue.

(grille)

Vous pouvez ainsi savoir à quel degré se situe chaque personnage dans la double intrigue amour - meurtre.

Les trois œuvres sont-elles aussi claires ou aussi ambiguës? Dosez-les quant à cet axe d'étude. Exemple : Simenon est très ambigu.

4.8. CONCLUSIONS GÉNÉRALES

1. Définissez les techniques du langage littéraire chez Simenon.
2. Définissez les techniques du langage cinéma.

Chez A. Leconte

B. Duvivier

- Comment chaque réalisateur a-t-il traduit Simenon ?

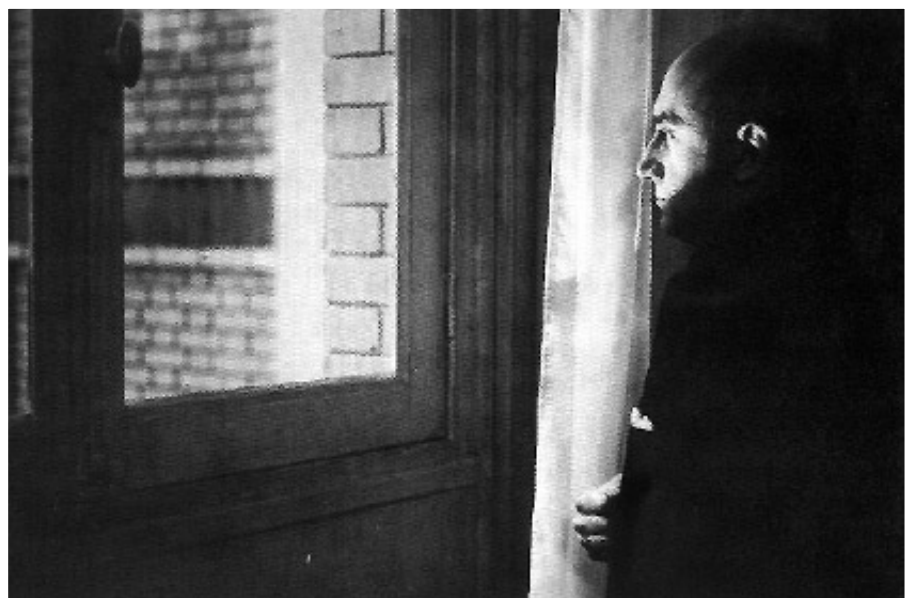
Grâce à quels moyens techniques ?

- Comment a évolué le langage cinéma d'une adaptation à l'autre ?

De Duvivier, les années '40 à Leconte, les années '80.

- Établissez un tableau en trois colonnes afin de comparer dans les trois œuvres les différents points repris dans cette analyse (points de vue, cadrage, décor et objets, lumière et couleurs, personnages et intrigue). Ajoutez-y une étude des personnages principaux. Quels paramètres resterait-il à étudier ?

Patrice Leconte
Monsieur Hire



5. BIBLIOGRAPHIE

- ASSOULINE (Pierre), *Simenon*, Paris, Julliard, 1992, p. 315.
- AUMONT (Jacques) et MARIE (Michel), *L'analyse des films*, Nathan Université, 1989.
- L'AVANT-SCÈNE CINÉMA, «P. Leconte, Monsieur Hire suivi de Panique de J. Duvivier, d'après le roman de G. Simenon, Les fiançailles de M. Hire», n° 390–391, mars–avril 1990.
- BOUNIQ–MERCIER (P.), «Equateur», in TULARD (J.), *Guide des films*, Paris, Laffont, 1990, p. 748 (coll. «Bouquins»).
- CARBONNIER (Alain), «Les Fantômes du Chapelier», in *Cinéma* 85, n° 325.
- CHARENSOL (Jacques), «De grands acteurs pour de petits personnages», in *Les nouvelles littéraires*, 26 janvier 1947, repris dans *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 390–391, mars–avril 1990, p. 165.
- J.-L.C., «Maigret tend un piège», in *Cinéma* 58, n° 25, p. 129.
- COLLECTIF, *Simenon travelling*, catalogue du 11ème festival du roman et du film noir, 1989, pp. 36–37.
- COLLECTIF, *Simenon et le Cinéma*, in *Cahiers Simenon*. Bruxelles, les Amis de G. Simenon, 1988.
- DELBOUILLE (P.), *Lecture de l'Horloger d'Everton*, Bruxelles, Labor, 1992, pp. 114–115.
- DORINGE, «Si Georges Simenon mettait ses livres en scène», in *Cahiers Simenon*, n° 1, *Simenon et le Cinéma*, 1988, p. 14.
- FLACON (M.), «L'Aîné des Ferchaux», in *Cinéma* 63, p. 118.
- FOZZA (Jean-Claude), GARAT (Anne-Marie), PARFAIT (Françoise), *La petite fabrique de l'image*, Magnard, avril 1989 (épuisé).
- GAUTEUR (Claude), *Simenon à l'écran*, Paris, Presses de la Cité, 1992, pp. 3, 5, 12, 22, 40, 55.
- GAUTEUR (Claude), *Simenon au cinéma*, Bruxelles, Didier Hatier, 1990, Paris 1991, pp. 40–43.
- JOUSSE (Th.) et TOUBIANA (S.), «Entretien avec Claude Chabrol», in *Cahiers du Cinéma*, n° 453, pp. 31–37.
- LEFEVRE (Monique), «Maigret prend son poste», in *Télérama*, n° 41, Spécial Maigret, janvier 1993.
- LOURCELLES (Jacques) in *Les films*, tome 3, Paris, Laffont, 1992 (coll. «Bouquins»).

- L.S., «Maigret et l’affaire Saint-Fiacre», in *Cinéma 59*, n° 40, p. 138.
- MARIE (Michel), *M. le Maudit de Fritz Lang*, Nathan, coll. Synopsis, 1989.
- MAURIAC (Claude), «Trois chambres à Manhattan de Marcel Carné», in *Figaro littéraire*, 11:1965, repris dans le COLLECTIF, *Simenon travelling*, idem, p. 126).
- M.M., «La Mort de Belle», in *Cinéma 61*, n° 56, p. 111.
- PASCAUD (Fabienne), «Bruno Crémer, portrait-robot», in *Télérama*, n° 41, Spécial Maigret, janvier 93, pp. 77–81.
- TOMBEUR J., «Quand Simenon se porte à l’écran, 6 interviews de Granier–Deferre, Tavernier, Autant–Lara, Gibeau, Leconte, Gainsbourg», in COLLECTIF, *Simenon Travelling, Catalogue du IIème festival du roman et du film noir*, Grenoble, 1989.
- VANOYE (Francis), *Précis d’analyse filmique*, Nathan, 1992.

LES DOSSIERS PÉDAGOGIQUES
édités par Les Grignoux

Le catalogue complet des dossiers pédagogiques
édités par Les Grignoux est visible sur le site WEB :
<http://www.grignoux.be/>

à la page des **dossiers pédagogiques**.

Ce catalogue contient, à chaque fois, une brève pré-
sentation du film ainsi qu’un résumé des principaux
chapitres du dossier.

Pour tout renseignement et toute demande:

Les Grignoux,
9 rue Sœurs de Hasque, B-4000 Liège, Belgique.

☎ : 32 (0)4 222 27 78

e-mail : **contact@grignoux.be**