



## Simenon tend un piège aux cinéastes

PAR BERNARD DE FALLOIS

Je ne savais pas, quand le Secrétaire perpétuel de votre Académie m'a invité à prendre la parole dans le cadre de cette journée, que mon prédécesseur immédiat prononcerait au terme d'une journée consacrée à la commémoration d'un grand écrivain le réquisitoire en bonne et due forme d'un individu. Réquisitoire que j'ai écouté en prenant des notes — bien qu'il ne m'ait pas tant appris — et auquel j'aurais aimé pouvoir répondre si j'en avais eu le temps, car d'habitude les réquisitoires sont suivis d'un plaidoyer.

Comme vous le savez peut-être, autant qu'à l'œuvre de Simenon, j'ai consacré quelques années de ma vie à étudier celle de Marcel Proust à une époque où elle était moins connue et où surtout son évolution, sa genèse, sa création étaient entourées d'un mystère total. Au cours de cette étude, j'ai eu la chance — et j'ai tenté d'en faire profiter tous les amateurs de Proust — de découvrir un roman de jeunesse par lequel toute la suite de l'œuvre s'expliquait et qui s'appelait *Jean Santeuil*, ainsi qu'une série d'écrits qui ne formaient pas un livre indépendant dans l'esprit de Marcel Proust, et dont le premier était simplement un article pour un journal ou une revue.

Cet article, Proust avait eu l'intention de le présenter non pas comme un essai littéraire mais comme enchâssé, en quelque sorte enfermé, serti comme un bijou dans une conversation avec sa mère. Au cours de cette conversation, il était amené à évoquer leurs voisins et de fil en aiguille, de voisin en voisin, d'évocation en

évocation il commençait à raconter son enfance : cette simple conversation est devenue *À la recherche du temps perdu*.

Pourquoi fais-je mention de ce texte ? Parce que dans cet article qu'il voulait consacrer au grand critique littéraire français, au grand historien des lettres Sainte-Beuve, il adoptait une position paradoxale, il l'intitula d'ailleurs *Contre Sainte-Beuve*. Il était admis à ce moment-là que Sainte-Beuve était reconnu, respecté, révélé comme l'inventeur de la critique littéraire. Ses « Lundis » constituaient — car il publiait un article tous les lundis — une série de vingt ou trente volumes que tout lettré devait avoir chez lui.

Pour Proust, la méthode de Sainte-Beuve consistait à essayer d'expliquer les écrivains non pas en les lisant, ce qu'il préconisait lui, mais en essayant de savoir comment ils avaient écrit, qui ils étaient, en cernant leur personnalité, interrogeant leurs amis, épluchant leur correspondance, en essayant d'en savoir toujours plus pour éclairer les œuvres. L'objection de Proust à Sainte-Beuve, je l'opposerais aussi à ce que vous venez de dire. Nous nous sommes réunis aujourd'hui pour entendre parler d'un grand écrivain qui est Georges Simenon. Vous nous avez parlé d'un opportuniste qui était Georges Simenon. Vous avez employé des mots terribles. Je vous ai dit que sur beaucoup de choses je voudrais répondre, mais mon propos n'est pas de répondre. Mon propos est de dire que pour moi et pour beaucoup de ceux qui ont été convaincus, c'est la thèse de Proust, qui contestait Sainte-Beuve, qui a fini par l'emporter. On peut très bien être une personne discutable et écrire.

Je vais peut-être aller plus loin que vous : entre seize et dix-neuf ans, Simenon n'était pas de droite par opportunisme, allant vers ce qui lui était le plus favorable. Simenon était de droite. Mais ce n'est pas par ses prises de position politiques, certainement discutables, qu'il a acquis la renommée et la fortune, c'est par ses œuvres, pas du tout par son engagement. Je n'en dirai pas plus sur le personnage.

Comme à propos de beaucoup de grands écrivains français, on peut trouver à son propos des aspects qui ne sont pas francs. Chateaubriand n'est pas exact dans tout ce qu'il a dit. À propos de l'un des plus grands romanciers français du vingtième

siècle, Louis-Ferdinand Céline, personne et surtout pas lui ne peut cacher qu'il a écrit des choses particulièrement répréhensibles. Les écrivains sont donc ce qu'ils sont et leurs œuvres sont autre chose.

Il est possible que Simenon ait réellement pensé ce qu'il lui est arrivé d'écrire, mais l'homme qui a écrit tous les romans où se trouve décrite la solitude des émigrés, pages qui vont au cœur de tant de lecteurs juifs, me paraît être quelqu'un de très humain, et certainement pas de répréhensible.

Moi, c'est résolument de l'écrivain que je voudrais parler. Et plus précisément de son rapport au cinéma. Il permet de mieux comprendre la singularité et la grandeur de l'œuvre de Simenon. Il a eu, de fait, un immense succès et on n'est pas forcément un mauvais écrivain parce qu'on n'a pas un très grand succès. Il y a certes des écrivains méconnus, obscurs, pauvres, mais il y a aussi des Voltaire, des Dumas, des Victor Hugo, illustres de leur temps, et qui n'en sont pas moins de grands écrivains. On ne peut pas porter à son discrédit le fait qu'il ait été lu par des millions de lecteurs !

Je voulais partir de cette chose frappante qu'est le jugement d'André Gide lorsque de façon spectaculaire il fut le premier à dire que Simenon était un grand. Il disait grand romancier, comme son ami Gallimard. Grand romancier mais pour grand écrivain, il mettait un point d'interrogation, sous-entendant que le génie de Simenon était le génie du roman. Gide a écrit et réécrit, dit et redit cela avec l'honnêteté qui était la sienne car lui-même avait voulu être romancier, mais savait que ce n'était pas dans ses cordes. Il avait beaucoup de cordes à son arc, et il en usait très bien, mais le roman n'était pas un genre dans lequel il avait des facilités. Aussi admirait-il cet obscur petit Belge inconnu qui arrivait à Paris et qui en deux ou trois livres conquérait tout Paris avec des romans que lui-même dévorait.

Il a dit cela, mais en même temps il avait un doute sur l'écrivain. Il y a quelque quarante années, lorsque les éditions Gallimard m'avaient demandé de faire un essai sur Simenon, je m'étais dit qu'il serait intéressant d'expliquer que Gide se trompait, et qu'un grand romancier ne pouvait pas ne pas être un grand écrivain.

En effet, il faut se demander si l'importance du lectorat de Simenon, la réputation qu'il a, l'admiration qu'on a pour lui viennent de ses idées, de ses sentiments. Il a exprimé de manière magnifique la solitude humaine, ce qui n'est pas une idée originale, beaucoup de gens l'ont constatée avant lui et l'ont décrite. Au demeurant, tous les sentiments, tous les cas dramatiques dépeints dans ces centaines d'aventures que sont ses romans ne sont pas en eux-mêmes des choses originales. Ce qui est original, c'est la façon dont il les exprime, les mots qu'il emploie, les phrases, la construction, la technique, les silences. Et tout cela, c'est ce qui fait le style d'un écrivain. Par conséquent la distinction du fond et de la forme me paraît particulièrement inopportune ici. Ce n'est pas parce que Simenon n'est pas comme Proust, comme Colette, comme tant d'autres un écrivain à style, un écrivain dont on peut citer quelques pages comme un chef-d'œuvre d'art, qu'il n'est pas pour autant un écrivain qui a sa façon à lui, sa peinture à lui que l'on reconnaît.

Il est frappant que cette peinture à lui a été l'objet d'innombrables adaptations au cinéma. Cela a commencé tout de suite par *La Nuit du carrefour*, dans laquelle son ami Pierre Renoir jouait le rôle du commissaire Maigret. Puis vint *La Tête d'un homme*, puis beaucoup d'autres, tellement qu'on ne les compte plus. Si on y ajoutait les séries télévisées, il y en aurait des centaines. La première chose, c'est que tout cela se passe dans les années trente c'est-à-dire celles où le cinéma fait véritablement son apparition. Jusque-là, le cinéma qui est muet est un art qu'on hésite à appeler un art, que quelques élites apprécient beaucoup et que le grand public aime aller voir comme une curiosité. Mais il est loin d'être ce qu'il va devenir en moins de deux ans à partir du cinéma parlant, c'est-à-dire le conquérant total du monde du spectacle. En deux ans, le cinéma s'impose de Paris à Pékin, de Moscou à Los Angeles, il vide les théâtres, il arrête les music-halls et il pose à tous les artistes du récit un problème insoluble : qui peut lutter contre un film ?

Les romanciers avaient triomphé au dix-neuvième siècle, ils avaient balayé le théâtre parce que le roman était le genre par lequel on touchait le grand public. Pourquoi ? Parce qu'avec le roman, une fascination s'exerçait, les paysages et les

personnages vivaient, on pouvait déplacer la caméra autant qu'on voulait, on était bien plus qu'au théâtre dans l'illusion de la réalité. Lorsque le cinéma apparaît, les romanciers sont obligés de se regarder en disant : « Qu'allons-nous faire ? Nous ne pouvons plus lutter. » Selon moi, tous se réfugient inconsciemment sur d'autres positions. Le roman se replie, il fait autre chose, des romans engagés, des romans autobiographiques, des romans à thème, mais il n'essaie pas de lutter avec le cinéma et je pense que d'une certaine manière il a raison. L'exception, c'est un jeune homme qui n'a même pas trente ans et qui dit : « Moi, je continue à écrire des romans qui captiveront le lecteur plus que le cinéma ne captivera le spectateur. » Et il continue avec ses couvertures photographiques à publier à raison d'un par mois ces romans que tout le monde, et je ne veux pas dire tout le monde en France et en langue française mais tout le monde dans les quarante ou cinquante langues où il va être publié, veut lire. Cela me paraît un phénomène très important : il a obtenu par l'écrit ce qu'apportait le cinéma, c'est-à-dire la fascination, un degré de fascination comparable à l'image.

À ce moment se produit un mouvement qui n'est pas le mouvement habituel. D'habitude les romanciers se disent : « Si un cinéaste s'intéressait à mon œuvre, il en ferait un film, et le film ferait connaître mon œuvre à dix fois plus de gens que le livre. » Avec Simenon, c'est le contraire. Les cinéastes se disent que ce fameux Simenon a un public énorme et qu'en prenant un de ses livres, on pourrait s'emparer du public qu'il a. Ils l'achètent et ils le lisent — ceux qui lisent, parce que beaucoup de cinéastes ne lisent pas —, disons que ceux qui sont intelligents le lisent. Et quand ils le lisent, ils tombent des nues parce qu'ils se disent : « Mais c'est la chose la plus facile du monde, le film est tout fait ! » Il est vrai que si l'on prend *Le Père Goriot* ou *La Condition humaine*, en faire un film est très difficile parce qu'on ne sait pas ce qu'on va garder, ce qu'on va mettre de côté, ce qu'on peut montrer, ce qu'on ne peut pas montrer. On ne dispose que d'une heure et demie, une heure trois quarts, peut-être deux heures : on ne peut rien montrer d'un roman énorme de quatre cents pages, magnifique, extraordinaire. Comment va-t-on transposer cela ? *Guerre et paix*, cela représente au moins une semaine de lecture si on a la grippe, c'est long, c'est très long, c'est magnifique : là, on aura droit à trois heures, mais c'est exceptionnel. Avec Simenon, pas du tout : en une

heure, une heure et demie vous l'avez fini et vous êtes dans un état proche de l'anxiété ou de l'émotion, dans un état poignant et vous vous dites ça y est le film je l'ai. Alors on convoque un dialoguiste, un scénariste, on découpe en suivant le roman, on fait faire les décors, on choisit de très bon acteurs, on prend un très bon opérateur, on fait le film et c'est raté, une fois, et c'est raté deux fois, dix fois et toujours raté. Au mieux, ce n'est pas mal, et au pire c'est une catastrophe, je pourrais en citer une douzaine qui ne sont pas mal, mais qui n'ont rien à voir avec ce que l'on a éprouvé en lisant le roman. Au pire, je vous donne l'exemple d'un homme que j'aimais beaucoup, Jean-Pierre Melville, qui était un grand amateur de Simenon et qui rêvait depuis des années de s'attaquer à un roman que tous les simenoniens voulaient voir à l'écran, un roman extraordinaire, une épopée, *L'Ainé des Ferchaux*.

On annonce donc un jour que Melville a trouvé l'argent et qu'il va tourner *L'Ainé des Ferchaux*. Tout le monde se frotte les mains et puis on va voir *L'Ainé des Ferchaux*, et c'est une catastrophe. Cette simple comparaison permet d'établir définitivement la distinction entre l'art du cinéma, car c'est un art, et l'art littéraire. L'un est fait uniquement avec du concret, c'est le cinéma. Vous créez l'illusion et la magie avec des choses concrètes. Un homme tout seul dans un café, assis à une table, attend. C'est Monsieur Monde. Il a quitté Paris, il a cassé sa vie, il est à Marseille, il est dans un café et vous éprouvez une ambiance fabuleuse. Vous réalisez exactement à l'écran la même scène et ça ne donne rien ! Vous lisez la page de Simenon sur l'attente de Monsieur Monde, tout seul dans le café, vous voyez qu'aucun terme n'est l'expression d'un sentiment intérieur. Tout est vu, mais par quelqu'un qui éprouve ce sentiment et cela, le cinéaste ne peut pas le faire, c'est autre chose, ce sont deux arts fondamentalement différents. C'est pourquoi j'ai donné ce titre à mon intervention, « Simenon tend un piège aux cinéastes », parce qu'il a écrit lui-même *Maigret tend un piège*. En fait, l'un après l'autre, tous les ans, même des cinéastes très intelligents tombent dans ce piège.

Alors la question se pose : pourquoi y tombent-ils tous ? Et pourquoi nous-mêmes, comme on l'a dit souvent aujourd'hui, y tombons-nous également, parce que quand nous avons lu un Simenon, il est très rare que nous n'ayons pas envie

d'en lire un deuxième, puis un troisième. Quand Gide disait qu'il venait de passer par une simenonite aiguë, cela voulait dire qu'il avait lu cinq ou six romans dans la semaine. Si Simenon avait été seulement un très habile fabricant qui avait trouvé la recette du bon feuilleton, on en lirait un et on n'aurait pas envie d'en lire un autre. Ce besoin, car c'est vraiment une sorte de besoin, cette attraction, ce fait que les cinéastes eux aussi se disent il y a là quelque chose, quelque chose qu'on va réussir à capter, et qu'on n'arrive pas à capter, me paraît un phénomène à observer, à étudier. Je dirais peut-être, mais ce n'est qu'une interprétation, qu'un homme qui est capable de vous faire vivre de manière aussi intense, aussi poignante, la solitude d'une femme ou d'un homme, que d'une certaine manière cet homme ne nous guérit peut-être pas, mais nous console un peu de la nôtre. C'était l'idée de la tragédie chez les anciens. Je ne dirai pas qu'il y a une vertu en quelque sorte curative de la représentation du malheur, mais peut-être Simenon exerce-t-il un tel attrait parce qu'à force d'avoir réussi à cerner ce qui est selon lui le noyau de l'individu humain, à savoir une sorte d'angoisse, d'angoisse existentielle de solitude, il a donné à son lecteur le sentiment qu'il existe une compréhension de cela et que lui même peut l'éprouver. Et donc il se sent un tout petit peu, pour un tout petit moment, moins seul. Voilà ce que je voulais dire, et il est l'heure à laquelle je dois m'arrêter.

Copyright © 2007 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Référence bibliographique à reproduire :**

Bernard de Fallois, *Simenon tend un piège aux cinéastes*. Séance publique du 23 novembre 2002 : Georges Simenon, le passager du siècle [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur :  
<<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/23112002/defallois.pdf>>