

LA DISTRIBUTION DU SAVOIR DANS *MONSIEUR HIRE*, FILMS ET ROMAN

Nombre de critiques et de théoriciens se sont plu à souligner les liens que la prose de Simenon, qu'elle donne lieu ou non à une adaptation, entretenait avec l'écriture filmique. Roger Nimier, par exemple, écrit de Simenon, dans une livraison du magazine *Arts* de 1960, "il est le seul, parmi ses contemporains, qui sache écrire comme le cinéma - quand le cinéma sait écrire". Mais si tout le monde est d'accord sur le lien de parenté, les avis divergent lorsqu'il s'agit de déterminer quels sont les traits qui portent la ressemblance. Est-ce une question de longueur de phrase, de choix des décors, d'"objectivité" dans les descriptions ?... L'hypothèse que nous allons défendre ici, concernant ce qui rend "cinématographique" l'écriture de Simenon, pointerà, elle, la façon très particulière qu'a l'auteur de *distribuer le savoir* à son lecteur, en s'appuyant sur trois choix formels :

- un découpage (chapitres et sous-chapitres) qui met l'accent sur les changements de *témoins* ;
- des descriptions de faits et surtout d'"enregistrements perceptifs" davantage que des descriptions de raisonnements ;
- dans *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, en plus, le choix d'un personnage principal qui se comporte comme une sorte de caméra, c'est-à-dire M. Hire.

Après avoir étudié comment s'y prend Simenon, nous irons voir du côté des adaptations cinématographiques, qui distribuent le savoir, elles, de façon très différente.

*

D'un témoin à l'autre.

A la base de toute narration il y a cette figure minimale, un triangle dont les angles sont occupés par deux personnes, A et B, et par un "objet" au sens large, avec cette condition : A dispose d'un certain savoir sur l'objet, savoir qui n'est pas le même que celui de B. Comme le dit E. Branigan (1992, p. 66), la narration commence quand le savoir n'est pas *uniformément distribué*, et dans un univers où tout le monde sait tout, il n'y a pas de récit possible.

Dans l'acte de transmission du savoir il importe - surtout lorsqu'il

est question d'un roman de Simenon - de distinguer le *quoi* ("what" : savoir *ce qui arrive* ; connaître les événements de l'histoire) du *comment* ("how": connaître la façon dont le savoir est rapporté et la façon dont il a été acquis). Ce n'est pas le "what" qui entretient ici des liens de parenté avec le cinéma - du moins avec le cinéma de l'*image-mouvement* : les événements de l'histoire de *M. Hire* ne sont pas très nombreux (un homme solitaire et introverti se méprend sur les sentiments de la jeune femme qu'il épie régulièrement, et se voit accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis) ; la situation de départ n'évolue guère au cours du récit, il y a peu de rebondissements et les personnages apparaissent statiques. Le "how", en revanche, est plus complexe.

Simenon répugne à jouer au narrateur omniscient qui traduirait systématiquement en mots les pensées, les réflexions de ses personnages, et qui passerait d'une maison à l'autre, d'un moment à l'autre au gré de sa fantaisie ou de sa volonté de truffer le récit de zones d'ombres dans le seul dessein d'exciter la curiosité du lecteur. Afin de distribuer le savoir, il a plutôt recours à des figures du récit qui permettent de *derelativiser* l'information par rapport à ce que la sémantique cognitive appelle un *univers de croyance*.

R. Martin (1986, p.10) donne l'exemple suivant (hors Simenon) :

"Marie l'a vu faire une grimace, mais (...) elle a cru que c'était un tic".

Nous en savons plus que Marie¹. "La proposition sous-jacente "il a fait une grimace" n'est vraie que dans mon propre univers et non dans celui de Marie" (ibid.). Donc ce n'est pas parce qu'on perçoit ce que perçoit un personnage que l'on se trouve en savoir autant que lui ; comme le dit Martin (ibid.) Marie et le lecteur ont "vu" la même chose mais c'est "l'interprétation du voir" qui diffère dans les deux univers. Or

¹ Ce genre de comparaison quantitative (en savoir plus, moins ou autant) pose bien entendu la question de définir par quels moyens on mesure le savoir - et même s'il est possible de le mesurer. Lorsqu'il pratique de telles mesures, Branigan, par exemple (ibid. p.67), prend mille précautions : il ne tient pas compte de ce que le "sujet" (spectateur ou personnage) peut entendre, ni de ce qu'il peut avoir gardé en mémoire des scènes précédentes, ni de ce qu'il attend en vertu des conventions du genre, mais seulement de ce qu'il *voit*, et encore n'est-il question dans son livre que d'une seule variable, la position de la caméra.

le ressort causal des *Fiançailles de Monsieur Hire* - et de bien d'autres romans de Simenon - est justement constitué par l'écart qui existe entre *percevoir* (en premier lieu *voir*) et *savoir*, avec les conséquences parfois tragiques qui résultent de cet écart. Le savoir, ici (comme la focalisation chez Fr. Jost) est quelque chose qui peut recouper le perçu mais (à l'inverse de la définition de la focalisation utilisée par Branigan) ne s'y réduit pas : aperceptions, émotions, raisonnements anticipateurs et remémorations subites, sont à prendre en compte².

Le roman de Simenon contient ainsi nombre de mauvaises interprétations : le rougissement de Hire qui est pris pour un acquiescement par le garçon de café ; la voix du meurtrier reconnue à tort comme celle de Hire par la concierge... Il n'est rien d'étonnant, donc, à lire que le premier réflexe de M. Hire lorsqu'il apprend qu'on le suspecte de meurtre est de s'observer dans des miroirs (pp. 114 & 116). A plus grande échelle, le noeud dramatique de l'histoire consiste aussi en des différences d'interprétation d'événements : Hire a mal décodé l'attitude d'Alice, et celle des habitants ; il ne pense pas que la proposition "Hire est le coupable idéal" puisse se vérifier dans les univers de croyance d'Alice et des habitants de l'immeuble.

Afin que le lecteur puisse s'apercevoir que M. Hire est victime des apparences, il lui faut d'autres informations que celles qui concernent directement Hire. C'est seulement de cette façon (car il ne faut pas attendre de raisonnements de la part d'un personnage) que le lecteur pourra mesurer l'écart de savoir. Simenon va donc avoir recours à des *témoins* successifs des événements dont il veut informer le lecteur et, dans la plus grande part du livre, il ne transmettra les informations que par l'intermédiaire d'un personnage qui assiste à la scène : ce que le lecteur apprend de l'événement, un personnage au moins du roman l'apprend également. Ce que le lecteur a de "plus" que les personnages - confinés à leurs propres expériences -, c'est donc de passer d'un témoin à l'autre.

Souvent, c'est à la faveur d'un changement de chapitre ou de sous-chapitre (triple astérisque) que Simenon passe d'un témoin diégétique à

² Branigan (1992, p.112) est de toutes façons contraint à faire une distinction de ce type, avec l'exemple de Manny, le personnage des *Trente-neuf marches*. Il sépare ainsi ce qu'il appelle "focalisation interne en surface" (ce que moi Manny je vois d'où je suis), et "focalisation interne en profondeur" (moi, Manny, je me rappelle, je souhaite, j'ai peur de...).

un autre. Comme le montre le tableau ci-dessous, sur les vingt-quatre passages de témoin que contient le roman, six sont marqués par un changement de chapitre, et dix par un changement de sous-chapitre. Ces ruptures, en forme de marquages typographiques, de la continuité du texte, renvoient au *cut* cinématographique indiquant inmanquablement - du moins dans le cinéma classique dédaignant la figure du raccord dans l'axe - un changement de point de vue. De surcroît, parmi les passages en cours de sous-chapitre, quatre sur huit prennent la forme d'une description de la figure du raccord-regard (X regarde Y, et nous cessons d'avoir des informations sur les perceptions de X pour en avoir sur celles de Y).

Légende : A= Alice, C= Concierge, G= commissaire Godet, H= M. Hire, I= Inspecteur, O= narrateur Omniscient (incluant le témoin H), O'= narrateur Omniscient (demeurant à l'extérieur du témoin H), = passage "cut" (non motivé) d'un témoin à un autre dans le cours du texte, = passage d'un témoin à un autre motivé par un regard du premier vers le second.

Tous ces témoins diégétiques ne montrent pas les mêmes performances lorsqu'il s'agit de rendre compte d'une scène ; de certains le lecteur ne connaîtra jamais que les visions ; pour d'autres, il sera renseigné sur le savoir qu'ils tirent de leurs perceptions, et même - plus rarement - sur les sentiments qui naissent en eux à la faveur de ces perceptions.

M. Hire, bien entendu, est le témoin sur lequel nous en apprendrons le plus, mais notre progression vers l'intérieur de sa conscience sera très longue et à l'échelle du roman entier. Au début il n'est même pas

présent ; nous faisons connaissance avec lui par l'intermédiaire d'un personnage secondaire, la concierge, qui monte apporter le catalogue de la *Belle Jardinière*³. Ensuite seulement, nous sommes introduits par l'auteur dans son antre, qui était resté inaccessible aux deux témoins précédents. Une fois chez M. Hire, l'approche est tout aussi lente ; d'abord le point d'expérience est celui de quelqu'un qui serait aux côtés de Hire et interpréterait de l'extérieur ses gestes et ses mimiques, formulant des hypothèses quant aux sentiments qui les motivent (p. 23, ses gestes "*semblent* aussi ordonnés que les rites successifs d'une cérémonie"⁴; p. 25, il attend "*sans doute* la fin du bien-être que lui procure son café"... etc.).

Parfois les hésitations de ce "témoin" croisent celles du personnage qu'il observe, c'est ainsi qu'Alice, la première fois qu'elle apparaît, là-bas, derrière sa fenêtre, est "*peut-être* de mauvaise humeur" (p. 27)... Puis le "témoin" se confond un peu plus avec Hire, car il a accès aux sensations (p. 32, Hire a "les jambes molles"), et aussi à un passé qui se trouve dans les souvenirs de Hire (notamment au travers de l'emploi d'un imparfait indiquant la répétition: p. 31, il "finissait par courir comme il courait toujours pour les dix derniers mètres"). Plus loin encore, le "témoin" a accès à des pensées nées d'impressions perceptives (p. 46, "elle l'appelait ! il n'y avait pas de doute possible !" - tournures exclamatives qui renvoient à une prise de conscience soudaine, un "eurêka !" du personnage). Enfin, c'est le tour des raisonnements (p. 88, "il renonçait soudain à trouver une idée, quelque chose (...) qui détournerait les soupçons...") et des pensées indépendantes d'impressions perceptives (p. 105, "'de l'audace!', se répétait M. Hire"...).

Lorsque Simenon s'écarte de cette construction en forme de passages marqués d'un témoin à l'autre, c'est par souci d'accord avec le

³ Choix symbolique : il eût été dommageable à la *cohérence* (voir note 8) que ce fût le catalogue de la Manufacture d'Armes et Cycles de St Etienne. Simenon a d'ailleurs parsemé l'itinéraire de son héros de renvois plus ou moins ironiques à des figures féminines : quand Hire gagne un prix, c'est une dinde ("femme sotte", dit le dictionnaire), et à peine est-il entré au hasard dans une salle de cinéma qu'une tête "gigantesque" d'actrice le toise. "Nature", pas très intelligente, et exerçant un pouvoir sur Hire tant qu'elle apparaît à l'état d'image : par le biais de ces trois renvois indirects, Simenon double ou synthétise le savoir dont le lecteur a besoin à propos d'Alice.

⁴ C'est nous qui soulignons, comme dans toutes les autres citations du roman.

contenu. Il y a d'abord le moment-clé de l'histoire, l'échec de la rencontre charnelle entre Alice et Hire, au chapitre 5. C'est le seul moment du livre où le narrateur va et vient systématiquement entre les esprits de deux personnages sans ménager de coupures (noté AH dans le tableau ci-avant). Le procédé souligne en fait, par contraste, le tragique échec de la rencontre, car il renvoie à l'idéal d'une relation amoureuse réussie, telle que la rêve M. Hire (pour emprunter, en simplifiant beaucoup, à J. Lacan : aspiration à l'impossible fusion des inconscients l'un avec l'autre), tandis que le contenu des perceptions présentées à l'aide de ce procédé renvoie, lui, à la radicale maladresse des corps : dans la réalité on se trouve bien loin de la fusion rêvée, puisque le contact même tourne à la catastrophe (on verra que M. Hire ne maîtrise que les perceptions distales - vue, ouïe, odorat - et reste maladroit en ce qui concerne le toucher).

L'autre entorse à la construction en témoins successifs est constituée par le recours au type du narrateur omniscient. Le but de Simenon, alors, semble être de montrer que l'enchaînement causal des événements de l'histoire est absolument inéluctable ; c'est ainsi qu'au chapitre 10, il anéantit sciemment le suspense naissant en révélant brutalement que des inspecteurs se trouvent sur le quai, au cas où M. Hire ferait mine de s'enfuir... Cette idée de cours implacable des événements s'oppose au caractère faible et surtout *statique* - on va le voir également - du personnage de M. Hire, qui sera la victime impuissante de l'enchaînement causal des circonstances⁵. Tout ce que pourra faire Hire, c'est imaginer que tout ce qui le dérange s'évanouit brusquement, c'est rêver que le cours des choses est différent ; ainsi, au moment où il pense que la rencontre physique avec Alice va avoir sur sa vie des conséquences

⁵ Cette impuissance semble une constante chez Simenon ; A. Bertrand (1988, p. 86) écrit : “à prendre le contrepied des valeurs en place, le rebelle demeure tributaire de son groupe d'origine et se montre incapable d'échapper vraiment à l'autorité qui gouverne son destin”. Hire est un personnage du quartier, un original, certes, mais d'une originalité soigneusement balisée par les habitants qui l'entourent ; s'enfuir en compagnie d'une jeune femme constituerait un franchissement de ces limites. Un détail le montre p. 89, où les serveuses du bar dans lequel Hire décide d'échapper à son personnage en commandant du vin pour la première fois, par le regard qu'elles lancent et que l'on imagine moqueur ou réprobateur (ce qui revient au même ici), lui “gâtent le plaisir”.

bénéfiques, "pour la première fois, (il) n'entend plus le galop saccadé de son réveille-matin" (p. 82). Ce n'est pas que la mécanique s'arrête, c'est que M. Hire ne l'entend plus : tout le propos du livre est là.

A la fin, une fois son héros mort, Simenon se retrouve libre d'adopter la position de narrateur omniscient (à l'opposé des deux cinéastes qui adapteront son roman, il se désintéresse absolument de l'anecdote, c'est-à-dire de ce qui arrive à Alice et à son amant). Au propre et au figuré il "prend de la hauteur", et embrasse dans la dernière phrase le quartier entier ("tout un petit monde était en retard...", p.180) - de la même façon, ou presque, que la figure cinématographique du travelling arrière en plongée totale indique - surtout dans le contexte du plan final d'un film - la présence d'un "grand imagier" qui se désigne comme tel.

*

2. M. Hire ou l'*eavesdropper* intégral.

Pour rendre le côté brut, immédiat, des perceptions opérées par les personnages, Simenon a recours à un style dont maints critiques ont souligné la "sécheresse" ou le minimalisme⁶. S'en tenir ainsi aux perceptions est en accord avec le profil des personnages, et celui de Hire au premier chef : aucun de leurs actes ne naît d'une réflexion qu'ils auraient pu mener⁷. Il y a un côté béhavioriste ici : la sensation (surtout audio-visuelle) déclenche éventuellement une réaction, alors qu'une réflexion, un raisonnement ne la déclenchent pas.

Pour décrire les sensations perceptives d'un personnage, deux attitudes sont possibles : soit le narrateur se confond avec le personnage

⁶ "Toute ma vie, j'ai cherché à simplifier l'écriture. Je préfère risquer l'incorrection (...) plutôt que raffiner mon style. Quand je révise un manuscrit, je n'ajoute jamais rien, je coupe, j'enlève les adjectifs, les adverbes, les phrases trop bien filées" (G. Simenon, entretien rapporté par H.C. Taux, 1983, p. 97).

⁷ Dans le livre, il n'y a pratiquement pas d'"événements esthétiques", notion définie par P. Ouellet (1990, p.58) sur la base du mot grec *aisthesis* - dans le cadre de l'étude d'une oeuvre qui, elle, en fourmille, *A la recherche du temps perdu* - pour désigner à la fois perception et aperception ("intellection", perception par l'intelligence et non par les sens). Se remémorer un souvenir perceptif avec tant de précision qu'il déclenche les mêmes sensations que lors de son "enregistrement" reste totalement étranger à M. Hire.

(marque la plus évidente, le “je”), soit le narrateur se constitue en “témoin idéal”, “entité” toujours bien placée pour décrire ce que fait le personnage mais aussi, éventuellement, ce qu’il pense. C’est ce qui se passe la plupart du temps au cinéma. Le procédé de caméra subjective étant peu utilisé, on a un témoin invisible qui peut parfois épouser le regard et/ou l’écoute d’un personnage, mais qui se confond rarement avec lui à l’échelle d’une séquence, et encore moins à celle d’un film entier. Ce témoin matérialisé par la caméra (auquel on prête des qualités humaines, surtout si la distance focale utilisée correspond à peu près à notre vision - c’est l’identification primaire), “n’a pas d’interaction causale avec les éléments rapportés” (Branigan op. cit. p. 171) ; c’est un *eavesdropper*, quelqu’un qui regarde à travers un trou de serrure l’oreille collée à la porte, voyant et entendant sans être vu ni entendu⁸.

La thèse que nous développons ici est la suivante : M. Hire est lui-même un *eavesdropper* ; c’est un témoin invisible (tout au moins dans le livre) qui n’agit pas sur le cours des choses, quand bien même il essaie de le faire. Prenant conscience du monde extérieur par le seul biais des sensations, il apparaît comme un objet, une caméra (dont les pouvoirs seraient étendus aux cinq sens), un *enregistreur* pur et simple du monde qui l’entoure.

Comme le roman est d’une extrême cohérence⁹, les activités de M. Hire, ses manies, passe-temps et moindres gestes sont le reflet de ce caractère. Il est donc très peu compétent en ce qui concerne l’action (il

⁸ *Eavesdropper* se traduit d’ordinaire par "oreille indiscreète", mais Branigan l’utilise dans une acception étendue à la vision.

⁹ Le terme de cohérence renvoie ici à une approche de la structure de l’oeuvre en termes de structure *holographique* : comme le moindre fragment d’un hologramme qui se brise, on le sait, continue à *refléter* la totalité de l’oeuvre, on demande ainsi aux fragments de l’oeuvre soumise à l’analyse (= brisée, en quelque sorte) de pouvoir être mis en relation (résumé, métaphore, préfiguration...) avec le propos général, aussi bien au niveau des éléments diégétiques (par exemple la passion du bowling chez Hire) qu’au niveau du discours (c’est la vieille idée de l’adéquation entre le fond et la forme). Pour une définition plus précise, avec notamment une distinction entre cohérence - intersémiotique - et cohésion - intralinguistique-, voir Fr. Rastier 1987, pp. 104-106.

ne sait pas courir) ou les paroles¹⁰, et n'excelle que dans des tâches répétitives (faire des paquets, jouer au bowling¹¹). En tant qu'"objet", il souffre d'une "insuffisance cardiaque" (p. 111), et aspire à l'immobilité, chez lui et chez les autres (son travail consiste à proposer de gagner de l'argent "sans rien faire" ; il supplie Alice de ne pas bouger à leur première rencontre, après laquelle il "redevient de cire", "droit comme un mannequin"... etc.). Simple spectateur très peu doué pour faire l'acteur (à l'inverse d'Alice), il est déjà donné comme *victime* de l'enchaînement des événements, puisqu'on sait qu'il ne pourra pas réagir.

C'est un spectateur, mais un mauvais spectateur, car :

- il enregistre avec un seul sens à la fois¹² ; jamais il ne se livre au *cross-modal checking*, comme disent les cognitivistes, c'est-à-dire à la confrontation d'informations données sur le même objet par plusieurs

¹⁰ C'est pourquoi les "compétences ajoutées" à Hire par le cinéma ne sont guère en accord avec le personnage tel que le voit Simenon : lui donner un passé d'avocat (Duvivier) ou le faire parler aux policiers avec une assurance un peu méprisante (Duvivier et Leconte) suppose de sa part une maîtrise du verbe incompatible avec sa faiblesse, son caractère de victime des circonstances. En outre, ce trait est une constante dans l'oeuvre de Simenon : "comment rendre compte de (ma) singularité à l'aide d'un matériau aussi commun que le langage verbal?" semble être la question qui se pose au personnage-type de l'oeuvre pour A. Bertrand (1988, p. 146). Hire formule lui-même l'interrogation à l'issue du désespoir qui monte en lui devant l'écart entre le rapport de police et ses souvenirs d'enfant : "comment faire pour décrire la petite boutique de la rue des Francs-Bourgeois ?" (p. 110). Bertrand ajoute: "la plupart des personnages mis en scène par Simenon se débattent gauchement dans la jungle du langage, parfois jusqu'à l'aphasie, souvent jusqu'à l'échec". De fait, lors de son entrevue avec le commissaire, Hire répète trois fois qu'il désire parler "d'homme à homme" (pp. 108, 109, 110), incertain qu'il se trouve de sa propre humanité ; Hire est un *enfant* face au langage, dans le sens où Proust dit que l'enfance est l'âge où l'on croit qu'on crée ce que l'on nomme.

¹¹ M. Hire s'y révèle évidemment d'une "précision mécanique" (p. 97) ; le bowling est l'une des rares activités où la seule répétition exacte d'un geste donné (celui qui conduit la boule à produire le *strike*) assure la victoire. De surcroît Hire combat là ses propres démons, puisque le principe du jeu est de bousculer des choses immobiles et bien rangées.

¹² Il n'est pas le seul personnage dans ce cas, c'est d'ailleurs la clé des mauvaises interprétations d'événements, et en premier lieu la plus grave d'entre elles, chez la concierge confrontée à la voix qui "demande la porte", la nuit du crime.

sens à la fois ; quand il parvient à caresser la tête d’Alice c’est “le regard ailleurs” (p. 84), quand il va au cinéma il est incapable de synchroniser les phrases “surhumaines” de l’actrice aux lèvres qui remuent sur l’écran (p. 134)... Voir ou entendre, pas les deux à la fois, et puis “compléter le tableau” - c’est d’ailleurs, non plus au sens figuré mais au sens propre (puisqu’il s’agit de colorier des dessins), le travail que M. Hire propose aux personnes qui répondent à ses annonces ;

- il enregistre sans décoder, sans analyser ; son incompetence à interpréter, surtout, le comportement d’Alice apparaît dans une situation emblématique - non reprise au cinéma malgré son caractère éminemment “visuel” -, avec le premier message écrit que la jeune femme colle à sa fenêtre (p. 75) ; gêné par la lumière qui émane de la chambre de la bonne, Hire reste au stade de l’appareil photo, ne voyant que de l’analogique (un carré sombre) là où il y a du symbolique (un message verbal), comme il s’arrête au corps d’Alice au lieu d’essayer de mettre à jour ses sentiments.

Les enregistrements perceptifs que fait M. Hire apparaissent si froids, si mécaniques (s’il tire du plaisir de la contemplation d’Alice, ce n’est pas dit expressément), qu’il parvient à se regarder lui-même d’un oeil aussi distancé, quand bien même il n’y a pas le moindre miroir en vue (p. 80). Comme une caméra sonore, il sera donc beaucoup plus “compétent” pour ce qui est de la perception à distance (vue, ouïe¹³), que pour ce qui concerne le goût (il ne boit jamais de vin) et le toucher (“il ne semblait pas sentir ce corps écrasé contre le sien” : p. 83). En cela, et si l’on considère, à l’instar des tenants de la sémantique cognitive, que le langage reflète la façon dont ses usagers conceptualisent le monde qui les entoure, M. Hire n’est pas tout à fait comme tout le monde : au lieu de la hiérarchie habituelle (construite en 1985 par A. Viberg dans une étude portant sur cinquante-trois langages du monde) :

- 1. Vue ; 2. Ouïe ; 3. Toucher ; 4. Odorat et goût¹⁴,

¹³Il reconstitue volontiers la vie qui l’entoure à la faveur des bruits entendus. L’utilisation de certains *scripts* (“théories causales naïves que l’individu non expert possède sur le monde physique et social”, chez G. Denhière 1990, p. 73) lui permet parfois d’accéder à un savoir d’une extrême précision : d’un vacarme en contrebas il déduit que “c’était le camion du service rapide de Lyon, lancé à cent kilomètres à l’heure avec huit tonnes de charge” (p. 103).

¹⁴ Viberg a été amené à constater que l’inégalité de traitement des sens par la

ses compétences se distribueraient plutôt de la façon suivante :

- 1. Vue ; 2. Ouïe ; 3. Odorat ; 4. Goût ; 5. Toucher.

Simenon, comme un alter ego de Hire, suit également la règle, accordant une inhabituelle importance aux odeurs (ce qui n'échappe pas à ses interviewers : "les odeurs, spécialement, sont toujours analysées dans vos romans" : 1988, p. 204). Le penchant se retrouve dans son style, notamment dans l'emploi très étendu qu'il fait du verbe "sentir". "Cela sentait le dimanche soir...", écrit-il à la page 71 de *M. Hire*, puis p. 88 à propos de l'inspecteur, "il était sûrement marié, père de famille et malchanceux, cela se sentait à quelque chose d'indéfinissable" ; quarante-trois ans plus tard, dans son journal, il note encore : "cela sentait bon le soleil enfin retrouvé" (1976, p. 35).

*

Quatre moments-clés du récit dans les adaptations cinématographiques.

Les deux réalisateurs ont modifié l'esprit du roman, ainsi que la façon dont Simenon a distribué le savoir. Ils ont beaucoup travaillé le "quoi", l'événementiel, ajoutant de multiples éléments à ceux donnés par le livre (les manèges de Duvivier, les pommes de Leconte...), mais aussi le "comment" cinématographique (mouvements de caméra, distances focales, musique...). Résultat, le propos initial de Simenon (le *tragique* de l'écart entre le vu et le su) se voit détourné, même si sa façon de raconter,

langue est presque universellement constante ; il a ainsi établi, statistiquement, ce qu'il appelle la "hiérarchie modale" standard de la langue. Elle se lit de la façon suivante : "un verbe dont la signification principale ("basic meaning") relève d'un sens situé plus haut dans la hiérarchie peut posséder une signification étendue ("extended meaning") couvrant un ou plusieurs sens plus bas dans la hiérarchie" (1985, pp. 136-137, notre trad.). En moyenne, les verbes de la vision étendent leur signification sur trois sens, et ceux de l'audition sur deux. Une hiérarchie similaire est donnée, hors la sémantique cognitive, par l'approche bio-informatique, lorsqu'elle étudie la quantité d'informations que les cinq sens peuvent convoyer en un temps donné (la mesure se fait en *bits*, un mot obtenu par la contraction de *binary digit*, et qui désigne le chiffrage d'une donnée en base deux) ; la vue arrive en tête avec une moyenne de 40 bits convoyés par seconde, l'ouïe venant ensuite avec 30 bits, puis le toucher - 5 bits - et enfin l'odorat et le goût - 1 bit seulement (voir W. Johnson 1985, pp. 4&12).

en passant d'un témoin à l'autre, est à peu près respectée - surtout chez Leconte.

L'ouverture.

Duvivier donne habilement un savoir sur ce qui va se dérouler avant même que les images n'apparaissent. Le générique comprend en effet un ovale lumineux de type "projecteur de poursuite" qui isole les noms des acteurs et des techniciens ; l'effet renvoie à la fois au moteur de l'histoire (Alice va allumer sa chambre le premier soir, isoler, donc, une aire lumineuse sur fond de noir - ce qui déclenchera tout), et à son dénouement (à la fin, la "vedette" prise dans le "projecteur de poursuite" - on devrait dire, puisqu'il en périra, le "collimateur"- de ceux qui attendent de le voir tomber du toit, ce sera Hire, choisi comme coupable de ce crime qu'il n'a pas commis). De la même façon, les camions des forains qui arrivent au tout début du film annoncent symboliquement ce qui va suivre ("Bobsleigh": le coureur de bobsleigh ne peut pas s'arrêter de son propre chef, une fois lancé : inéluctabilité de l'enchaînement des événements déjà signalée ; "Tourbillon infernal": allusion au caractère proprement maléfique de l'Alice du film, Viviane Romance en femme plus fatale que jamais ; tout cela menant au "Tir des Nations", les petits groupes de gens du quartier se retrouvant au final, toutes différences socio-culturelles abolies, unis pour l'occasion, celle de lyncher Hire).

Chez Leconte, l'idée de la sélection d'une partie de l'image devient plus diffuse, et se trouve - tout au long du film, d'ailleurs - dans la petite profondeur de champ utilisée. La netteté partielle ainsi produite peut servir la cohérence du film, comme dans le premier plan, où les broussailles floues au bas du cadre, pourtant plus proches de "nous" - témoin idéal matérialisé par l'ocularisation - que le cadavre couché derrière, renvoient aux qualités du personnage de M. Hire, plus à l'aise dans la perception distale que dans celle de la proximité. L'emploi des bruits seuls pendant le générique fonctionne également comme une annonce de l'attitude de Hire (prendre connaissance du monde extérieur avec un sens à la fois).

Mais les deux films ont ceci en commun de s'ouvrir sur des mouvements de caméra latéraux non motivés par un déplacement d'objet profilmique : la caméra glisse le long du corps d'un clochard dans

le Duvivier, le long du cadavre de “Pierrette” dans le Leconte. A l’inverse de Simenon qui, au moins au début, prend grand soin de ne délivrer l’information sur les événements que par l’intermédiaire d’un personnage, les cinéastes positionnent un énonciateur marqué. C’est que Duvivier pose un regard de moraliste sur l’histoire (l’amour fou qui mène au mal, la stupidité de la foule lâche et avide de ragots...¹⁵), et donc “dirige le regard” du spectateur, au figuré et au propre s’agissant de ce panoramique. Leconte, lui, cède quelque peu à ce que S. Daney (1987) appelle le *décoratisme* - caractéristique, pour lui, d’une partie du cinéma des années quatre-vingt¹⁶ ; son film fourmille en effet rempli de très belles images, de balayages de superbes décors extrêmement éloignés des portraits banalement sordides brossés par Simenon. Cela dit, il arrive que la plasticité de l’image entre en résonance avec le propos général : voir l’opposition entre deux plans qui isolent, à quelques minutes d’intervalle dans le temps de la projection, en focale longue M. Hire qui marche, et en focale courte son “ennemi”, l’inspecteur qui regarde l’immeuble ; écrasé par le téléobjectif, Hire agite les jambes mais semble rester sur place¹⁷, tandis que l’inspecteur apparaît comme un homme d’action - le grand angle amplifie les moindres mouvements - aux vues larges.

La première apparition d’Alice.

La notion de voyeurisme devient anecdotique chez Duvivier (une

¹⁵ Afin d’appuyer sa démonstration, Duvivier n’hésite pas à placer dans la bouche de Hire, dès la première séquence, un discours à propos de biftecks qui “manquent de sang”, “fausse piste” autant destinée à donner matière à rumeur chez les habitants du quartier (niveau diégétique) qu’à faire soupçonner Hire par le spectateur, lequel éprouvera ensuite quelque culpabilité lorsque Duvivier innocentera le personnage (niveau de la réception). Ce détail des biftecks nuit à la cohérence de l’oeuvre : bien entendu, la charnelle, la “sanguine”, c’est Alice (qui “respire fort” et dont le corps “dégage une chaleur intense”, p. 79), et non Hire, qui, littéralement, *végète* (c’est pourquoi d’ailleurs, dans le roman, il refuse la dinde qu’il a gagnée au concours de bowling).

¹⁶ Exemple canonique, *Delicatessen*, dans lequel, pure coïncidence, on trouve un personnage de boucher proche de celui de *Panique*. Le traitement par Michael Nyman, musicien post-moderne s’il en est, du quatuor de Brahms que l’on entend tout au long du film, relève d’ailleurs un peu de cet esprit.

¹⁷ C’est le procédé utilisé dans le générique de la série TV américaine *Le Fugitif*.

seule “séance” de quelques secondes, et avec champ/contrechamp d’une chambre à l’autre, donc tout de suite le “double foyer” énonciatif que Simenon réservait plus logiquement à la rencontre charnelle des deux personnages) ; Alice apparaît d’ailleurs descendant d’un taxi et non pas derrière sa fenêtre.

Comme Simenon, Leconte indique que M. Hire a l’habitude, chaque soir, de regarder Alice¹⁸ ; une nouvelle fois, il y a un travelling non motivé par un mouvement des objets filmés, mais maintenant il s’agit d’un travelling avant en direction de Hire dos tourné, près de la fenêtre : de la même façon que, dans le roman, des personnages secondaires nous “amenaient” chez Hire, puis que le narrateur venait peu à peu se confondre avec le personnage principal, le spectateur est ici “amené” (au propre et au figuré) à partager les perceptions du personnage, à mesure que diminue la différence qui existe entre ce dernier et le “témoin invisible” matérialisé par l’ocularisation (d’autant plus facilement qu’ici la caméra est équipée d’un objectif à distance focale standard). Cette proposition d’identification au personnage sera confirmée à la fin du film ; chez Duvivier, en revanche, Hire n’est pas le centre de l’action, puisque le couple d’amoureux a au moins autant d’importance.

Au personnage d’Alice est associé un thème musical. Les musiques respectives des deux films s’accordent avec le choix énonciatif de l’auteur, seule celle de Michael Nyman renvoyant à ce qui se passe dans la tête de Hire. Dans *Panique*, Jean Wiener a associé à Alice un ostinato en mode mineur qui renvoie beaucoup plus à un effet de suspense policier (sinon de fantastique : voir la visite dans la maison abandonnée), qu’à une Alice qui représenterait pour Hire la promesse du bonheur. La jolie mélodie de Brahms-Nyman évoque, elle, ce bonheur à coup d’accords parfaits - c’est pourquoi, lors de sa première occurrence, elle est brutalement coupée, avant la résolution de l’une de ses tensions harmoniques, par le passage *cut* à la séquence du rendez-vous entre Alice et son amant¹⁹.

¹⁸ A ceci près que le Hire de Leconte apparaît moins compétent que celui de Simenon en ce qui concerne la connaissance des habitudes, de la répétition mécanique du quotidien : il est interrompu alors qu’il mange.

¹⁹ L’association entre la jolie mélodie et Alice, d’abord, fait figure d’association établie mentalement par M. Hire (au lieu de faire dire à celui-ci qu’il trouve Alice belle, on “représente” le sentiment du beau par une musique à base de

La rencontre physique entre Alice et M. Hire.

Chez Duvivier, c'est Hire qui provoque une rencontre dans l'escalier commun - cela ne s'accorde pas avec le personnage du voyeur, mais il est vrai que Duvivier n'a pas choisi cette option-là. Le spectateur, quelques minutes, croira qu'il possède un certain avantage sur Alice au niveau du savoir (il sait, lui, que cette rencontre n'est pas le fruit du hasard mais que Hire était posté là pour attendre sa voisine), mais il apprendra un peu plus tard, à la faveur d'un dialogue, qu'Alice avait tout deviné de cette mise en scène. Cette Alice-là est donnée comme un personnage qui en sait beaucoup plus, qui comprend plus de choses, que M. Hire - cela dit, certaines informations lui font défaut, et la palme du savoir absolu ira au seul narrateur.

Dans le film de Leconte, c'est à l'inverse Alice qui provoque la rencontre dans l'escalier. Alice présente ici d'autant plus d'intérêt sur le plan de la focalisation que le film laisse planer un certain flou sur ses motivations. Ainsi on ignore (comme M. Hire, d'ailleurs, ce qui confirme la thèse de Hire comme focalisateur principal) si c'est par simple provocation qu'elle propose symboliquement à Hire, lors de cette première rencontre, de ramasser la pomme (à défaut de la croquer), ou si elle le fait parce qu'elle a déjà en tête le plan qui lui permettrait d'innocenter son amant. On ignore également si le sac de la défunte, qu'elle trouve chez Hire, a été au préalable caché par elle-même ou bien - hypothèse certes jamais suggérée, mais pas impossible pour autant - par son amant (qui ne lui aurait pas parlé de cet acte). L'impossibilité d'une vie heureuse d'Alice et de Hire sera d'ailleurs annoncée par Leconte dans un plan qui montre à la fois le voyeur, une pomme croquée, et Alice, les deux personnages apparaissant dans un miroir : au-delà du geste provocateur d'Alice, on peut penser qu'il s'agit d'une composition

doux accords parfaits). Puis soudain on passe de l'association symbolique à la co-occurrence effective : un plan nous montre M. Hire en train de faire fonctionner l'électrophone censé diffuser cette musique... Cette double jouissance sensorielle née de l'observation d'Alice et de l'écoute du disque - quadruple, même, puisque Leconte le fait parfois manger en même temps ! - éloigne encore un peu plus le M. Hire filmique du M. Hire de Simenon, dont on a dit qu'il n'utilisait qu'un sens à la fois.

indiquant que l'image est donc bien pour Hire la seule façon de posséder une femme, et qu'il n'ira jamais plus loin. Chez Simenon c'est par obligation qu'il s'arrête là (la timidité maladive dont il est affublé l'empêche de passer à l'acte), alors que chez Leconte c'est semble-t-il par inclination personnelle : le plan qui le montre occupé à respirer le couvre-lit sur lequel Alice vient de s'asseoir alors qu'il a eu le loisir, quelques instants plus tôt, de la coucher sur ce même lit, ce plan pourrait indiquer que le M. Hire de Leconte trouve, délibérément et de façon assez proustienne, l'idée de l'amour supérieure à l'acte amoureux.

La mort de M. Hire.

Détail intéressant, le train, qui a disparu de l'intrigue dans la version Duvivier, apparaît sous forme sonore, retentissant ironiquement alors même que Hire court sur les toits, vers la mort... Dans la version Leconte le même bruit se fait entendre dès la première image du film, annonçant le rendez-vous à la gare, et l'image du train comme seul espoir de changer de vie (ce qui est confirmé par la libération des souris blanches par Hire le long de la voie ferrée). Le côté suicidaire de la personnalité de Hire²⁰ est davantage marqué chez Leconte, le personnage s'enfuyant sur les toits non pour se garder d'un lynchage, comme chez Simenon et Duvivier, mais pour échapper à une arrestation qui, on peut l'imaginer, le priverait de son seul bonheur, c'est-à-dire l'image d'Alice - image qu'il "emporte au paradis", puisque le plan subjectif de sa chute, à la fin du film, comprend un ultime regard vers Alice qui, derrière une fenêtre, le regarde tomber²¹. Le final, par son lyrisme, indique clairement que le

²⁰ "Hire devient victime, rôle qu'il adopte avec un masochisme christique", écrit S. Eskin (1990, p.143) ; mais en dépit de ce qu'écrit Eskin, le M. Hire du roman ne se jette pas dans le vide.

²¹ Il pourrait exister ici une analogie avec un autre film de Leconte, *La femme du coiffeur*, dans lequel l'héroïne se suicide parce qu'elle considère que sa vie ne pourra jamais être plus belle, et son bonheur seulement se détériorer ; étant donné que Hire n'irait jamais plus loin que la consommation "à distance", il pourrait mourir en paix. Toutefois cette lecture surévalue certaines données descriptives étrangères à l'enchaînement causal des événements de l'histoire (les plans de la pomme croquée et du couvre-lit respiré) au détriment des données concernant ces événements (Hire déclare notamment à Alice qu'il veut vivre

spectateur est supposé partager l'infortune du héros ; Leconte, en plus de la caméra subjective, n'hésite pas à employer un procédé qui remet en question l'effet de réel de l'image cinématographique, comme la variation de la vitesse de défilement²².

*

En règle générale, les deux cinéastes se conforment peu à la façon qu'a Simenon de délivrer les informations. Parfois ce sont les règles de la narration cinématographique classique qui les en empêchent - par exemple la figure des champs/contrechamps successifs pendant la confrontation de deux personnages, qui induit forcément un témoin invisible se confondant alternativement avec l'un et l'autre de ces personnages, va-et-vient que Simenon ne s'autorise qu'à la rencontre capitale entre Alice et Hire. Parfois ce sont des tics de genre, ainsi le goût pour les mots d'auteur²³, le pittoresque (personnages "du peuple" hauts en couleurs chez Duvivier, personnage de l'inspecteur chez Leconte), sans parler du moralisme ou du "décoratisme" déjà cités. C'est plutôt en vue de consolider la cohérence de leurs oeuvres, que les cinéastes tirent parti des possibilités spécifiques du médium cinématographique : utilisation des différentes focales et de la profondeur de champ chez Leconte, générique et usage final du son chez Duvivier..

On peut penser que seules des méthodes narratives plus

avec elle).

²² Ceci rappelle les finals de deux autres films français contemporains ou presque de celui-ci, tous deux traitant également du double sujet de l'amour fou et du meurtre, *Dites-lui que je l'aime*, et *Retour à la bien-aimée* (dont le réalisateur s'est d'ailleurs suicidé par la suite), et tous deux tentant de faire partager le tourment, sinon la folie du personnage principal, en altérant l'effet de réel (inversion du sens de défilement pour le premier, ralenti pour le second). Nombreux sont les cinéastes, même dans le courant narratif classique, qui ont voulu faire comprendre l'innommable, l'indicible, et en premier lieu la mort, en s'attaquant au médium lui-même ; par exemple, Joseph Losey a utilisé le gel d'un photogramme (*Cérémonie secrète*), Martin Scorsese, l'exhibition du support lui-même, c'est-à-dire la pellicule (final de *La dernière tentation du Christ*)...

²³ Maladie chronique, peut-être, du cinéma français de grande consommation ; le Hire de Leconte va même jusqu'à se payer la tête de l'inspecteur avec une réplique d'inspiration "café-théâtre" à propos de son âge...

expérimentales auraient permis de distribuer le savoir au spectateur avec autant de restrictions et avec aussi peu de goût pour le suspense que chez Simenon. Mais la fabrication d'un film destiné à sortir dans le circuit de la grande distribution et comportant des stars au générique met en jeu de telles sommes d'argent qu'il ne saurait être question que ce film raconte l'histoire dépourvue de suspense de gens médiocres évoluant dans des décors déprimants²⁴. Seule une immense notoriété du metteur en scène autoriserait un tel risque financier, et ce n'est pas le cas ici. A la "décharge" des deux réalisateurs (les guillemets car il n'y a nulle accusation ici), on rappellera que cette option est très rarement choisie par les réalisateurs de films narratifs "grand public", et d'autant plus lorsque la mort du héros est en jeu²⁵.

Mais surtout c'est le parti-pris choisi par les cinéastes de construire un narrateur omniscient qui creuse l'écart avec le roman. Il y a ainsi dans les deux films un coup de théâtre final qui trahit le fait que ce narrateur omniscient a délibérément omis de nous donner un détail capital de l'histoire (la photographie du meurtre chez Duvivier, l'imperméable du meurtrier chez Leconte) ; ceci contribue à accréditer l'image de l'auteur jouant avec son spectateur (divertissement policier), tandis que Simenon avait choisi la voie du constat où la chaîne causale des événements se déroule devant un lecteur qui a *toutes* les données en main.

BIBLIOGRAPHIE

1. Georges Simenon et ses biographes.

BERTRAND, Alain : *Georges Simenon*, La Manufacture, Lyon 1988.

Debray-Ritzen, Pierre : *Georges Simenon, romancier de l'instinct*, Pierre-Marcel Favre, Lausanne 1989.

²⁴ Ainsi même l'actrice qui interprète Alice, dans les deux cas, incarne les canons de la beauté en vigueur à l'époque et dans le pays d'origine du film, alors que le personnage est décrit par Simenon comme une jeune femme quelconque.

²⁵ Il y a bien sûr des exceptions, la plus célèbre étant sans doute *Quand passent les cigognes*, dont l'absence de coup de théâtre final (Boris, le héros, est *vraiment* mort à la guerre) a fait pleurer bien des spectateurs. Le western *Tom Horn* constitue également une telle "chronique d'une mort annoncée".

ESKIN, Stanley : *Simenon : une biographie*, Presses de la Cité, Paris 1990 (éd. originale chez McFarland and Company Inc., Jefferson, Caroline du Nord, USA 1987, sous le titre *Simenon: a critical biography*).

SIMENON, Georges : *Les fiançailles de Monsieur Hire*, Fayard, Paris 1933 ; rééd. utilisée pour la rédaction de cet article : Presses-Pocket n°1331, Paris 1976.

SIMENON, Georges : *Vent du nord, vent du sud*, Presses de la Cité, Paris 1976.

TAUX, Henri-Charles : *Georges Simenon, de l'humain au vide*, Buchet-Chastel, Paris 1983.

2. Théories littéraires et cinématographiques.

BRANIGAN, Edward : *Narrative comprehension and film*, Routledge, Londres & New York, 1992.

DENHIÈRE, Guy : "Compréhension de textes à visée épistémique", *Traité de psychologie cognitive, tome 2: le traitement de l'information symbolique*, Claude BONNET & Rodolphe GHIGLIONE, , pp. 70-79, Dunod (Bordas), Paris 1990.

DANEY, Serge : "Dix ans de cinéma, six lignes de fuite", *L'époque, la mode, la morale, la passion / Aspects de l'art d'aujourd'hui*, sous la dir. de Bernard Blistène, Catherine DAVID & Alfred PACQUEMENT, pp. 69-73, Ed. du Centre Georges Pompidou, Paris 1987.

JOHNSON, William: "The liberation of film sound : a new hearing for film sound", *Film Quarterly* vol. 38 n°4, pp. 2-12, été 1985.

MARTIN, Robert : *Langage et croyance/ Les "univers de croyance" dans la théorie sémiotique*, Pierre Mardaga, Bruxelles 1986.

OUELLET, Pierre : "Représentation et perception. Sémiotique des événements esthétiques", *Protée* vol. 18 n°2 : "Discours : sémantiques et cognition", pp. 55-64, Université du Québec, Chicoutimi (Canada), printemps 1990.

RASTIER, François : *Sémiotique interprétative*, PUF, Paris 1987.

VIBERG, Ake : "The verbs of perception : a typological study", *Explanations for language universals*, textes présentés et réunis par Brian Butterworth, Bernard Comrie & Osten Dahl, pp. 123-162, Mouton, Berlin/New York/Amsterdam 1984.

FILMOGRAPHIE

Cérémonie secrète (Secret ceremony) Joseph Losey, USA 1968.
Delicatessen : Jean-Pierre Jeunet & Marc Caro, France 1990.
Dernière tentation du Christ (La) (The last temptation of Christ) : Martin Scorsese, USA 1988.
Dites-lui que je l'aime : Claude Miller, France 1977.
Mari de la coiffeuse (Le) : Patrice Leconte, France 1990.
Monsieur Hire : Patrice Leconte, France 1988 ; adaptation : Patrice Leconte et Patrick Dewolf ; durée : 1h20 ; sortie Paris : le 24 mai 1989.
Panique : Julien Duvivier, France 1946 ; adaptation : Charles Spaak et Julien Duvivier ; durée : 1h40 ; sortie Paris : le 15 janvier 1947.
Quand passent les cigognes (Letiat jouravli): Mikhaïl Kalatozov, URSS 1957.
Retour à la bien-aimée : Jean-François Adam, France 1978.
Tom Horn, sa véritable histoire (Tom Horn) : William Wiard, USA 1979.
Trente-neuf marches (Les) (The thirty-nine steps) : Alfred Hitchcock, USA 1935.

Pour citer ce texte : L. Jullier, "La distribution du savoir dans *Monsieur Hire*, films et roman", *Focales* n°3 : "Actes du colloque Georges Simenon à l'écran", avril 1995, pp. 66-86.