

SIMENON, HOMME DE L'IMAGE

Danielle Bajomée

Lorsqu'on évoque Simenon, on songe aussitôt, et exclusivement, aux films tirés de son œuvre. Il est vrai qu'il sera le premier romancier européen adapté dès la création du cinéma parlant. *La Nuit du carrefour* de Jean Renoir (1932), *Le Chien jaune* de Jean Tarride (1932), *La Tête d'un homme* de Julien Duvivier (1932) sont des Maigret. Simenon se montrera déçu par l'insuccès critique et commercial de ces réalisations. Il stigmatisera, à l'époque, et pêle-mêle, les producteurs et les distributeurs pour qui le septième art est d'abord une industrie, un jeu de roulette, une façon de « faire de l'argent ». Par contre, il dira avoir toujours

aimé les acteurs et se reconnaîtra aussi dans le travail de certains metteurs en scène, mais il a décidé, dès ses premières expériences des années trente, de ne plus s'intéresser vraiment à ce qu'il advient de ses livres adaptés, ne s'occupant plus que de traiter de ses droits d'auteur (la vente de ceux-ci au cinéma constitue une rampe de lancement pour les romans, puis, lorsque la télévision s'en empare, une source très importante de revenus). Sa « filmographie » sera, comme on le sait, surabondante. Tandis que la télévision multipliera jusqu'au vertige les incarnations et les apparitions du commissaire, bien des « romans durs » de Simenon

Fac-similé de l'affiche de *La Nuit du carrefour* par Roger Vacher, film de Jean Renoir, 1932
Cat. 185
D'après collection particulière

Pierre Renoir, un commissaire Maigret apprécié de Simenon dans *La Nuit du carrefour*, 1932

Page de droite :
Lors d'une escale pendant la croisière en Méditerranée, 1934
Collection John Simenon





seront portés à l'écran : *Les Fiançailles de M. Hire*, *L'Homme de Londres*, *Monsieur La Souris*, *Les Inconnus dans la maison*, *En cas de malheur* et *Le Locataire* ont même eu droit à deux, parfois trois versions...

Raimu, Michel Simon, Fernandel, Jean Gabin, Simone Signoret ont été des interprètes «simenoniens». De même, certains réalisateurs semblent d'une fidélité à toute épreuve : de Granier-Deferre à Claude Chabrol, en passant par Jean-Pierre Melville et Serge Gainsbourg.

Le rapport de Simenon au cinéma est donc complexe : malgré sa méfiance à l'égard du côté mercantile de l'industrie cinématographique, il apprécie bien des aspects de la réalisation d'un film et s'y essaiera, très brièvement, d'ailleurs. Jeune journaliste, à Liège, il évoquait déjà, dans ses chroniques, son goût du cinéma (il fut le correspondant de *La Cinématographie française*), sa passion pour *Les Rapaces* de Stroheim, pour *La Charrette fantôme* de Sjöström, *La Rue sans joie* de Pabst ou *La Chiienne* de Renoir. Dans ses débuts à Paris, il fréquentera assidûment le Studio des Ursulines et le Vieux Colombier. Plus tard, il rencontrera Jean Renoir, René Clair et Jean Epstein et ajoutera à ses amitiés avec ceux-ci Clouzot, Pagnol, Charlie Chaplin et surtout Fellini, avec lequel il échangera une importante correspondance, aujourd'hui publiée : il avait fait triompher *La dolce vita* à Cannes, en 1960, sous les huées du public.

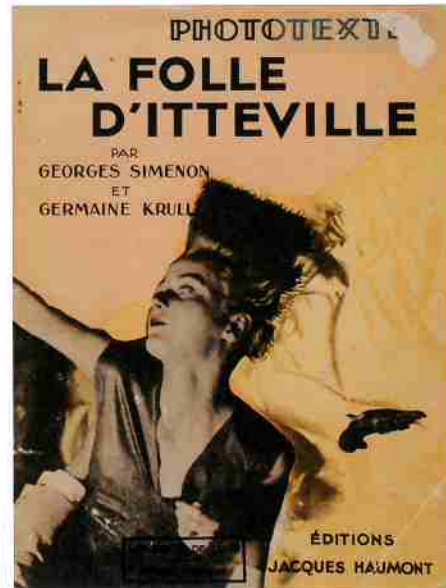
Pour ce qui est du rapport des adaptateurs et des cinéastes aux romans de Simenon, Claude Gautéur¹ a fait le point décisif sur la question : on rappellera seulement que les avis sont très partagés. Michel Audiard déclarera que « les livres de Simenon [...] sont un réservoir inépuisable de scénarii », reconnaissant cependant : « Quand vous adaptez Simenon, vous ne gardez presque rien [...]. Je n'ai jamais pu garder un seul mot du dialogue de Simenon. » Carné et Granier-Deferre penseront de même, alors que Claude Autant-Lara parle « d'une écriture visuelle » et affirme : « c'est un écrivain cinématographique », suivi en cela par Pialat et Chabrol. Peut-être. Il n'empêche que tous – ou presque – ont eu recours à un adaptateur professionnel et à des dialoguistes, parfois aussi prestigieux que

Charles Spaak, Marcel Aymé, Henri-Georges Clouzot, et... Michel Audiard. Preuve en est que, du livre au film, un gros travail de réécriture a été nécessaire.

Il ne faudrait pas pour autant réduire Simenon et son rapport à l'image au seul cinéma : en effet, il a laissé une œuvre photographique qui manifeste une réelle pratique de celle-ci. Ainsi, dans les années vingt et trente, le romancier-reporter donne une série de reportages (sur la France) pour l'hebdomadaire illustré *Vu*. Plus tard, il se rend en Afrique (essentiellement au Congo belge) financé par l'hebdomadaire illustré *Voilà*, pour lequel Simenon écrit six reportages, sous le titre *L'Heure du nègre*, des notes de terrain acerbes sur l'administration coloniale, qui témoignent aussi d'une vive déception quant à l'Afrique réelle, et non plus imaginée. Il rapporte aussi sept cent soixante clichés (une dizaine seulement paraîtront par reportage). Ces photos publiées, l'intérêt qu'il leur porte semble faible, puisque, lors de son divorce d'avec Tigy, sa première épouse, il lui laissa l'ensemble. Ces images, à fonction explicitement documentaire, montrent l'indigène dûment ethnographié (à l'exception, peut-être, des enfants). Faisant poser ses sujets de dos, de profil, de face, mais figés, Simenon fait de la chose regardée un spectacle, hors contexte : il cadre en réifiant. Il visite ensuite l'Europe malade du krash de 1929, toujours pour *Voilà*. Une série de sept articles, intitulée *Europe 33*, parlera d'un Occident accablé par la misère et évoquera le désarroi des laissés-pour-compte de la crise : ici, les instantanés des pauvres et des affamés sont extraordinairement compassionnels et très beaux. Il s'embarquera ensuite pour un tour du monde de cinq mois financé par *Paris-Soir*, *Marianne* et *Le Jour*.

Après cette période de reportages, Simenon ne photographiera plus, semble-t-il, que sa famille : pour enregistrer les premiers pas de son fils Marc, ou la douceur de sa fille Marie-Jo, il « fait cliqueter son Leica », comme il dit, et se livre même, ici ou là, à quelques réflexions techniques sur sa pratique photographique.

Il entretient, depuis longtemps, une grande familiarité avec la photo : en 1930, il impose à Fayard des



Avec Germaine Krull, grande photographe allemande du début XX^e siècle, sur l'Ostrogoth, Morsang-sur-Seine, 1931.
Collection John Simenon

Ensemble, ils concevront « Phototexte », une collection de romans-photos qui ne trouvera pas son public. La Folle d'Itteville en est le premier titre publié.
Paris, Jacques Haumont, 1931
Collection Fonds Simenon, Liège

couvertures photographiques pour ses Maigret (André Vigneau lui en composera, et même Man Ray pour *Un crime en Hollande*). Il a fait aussi l'expérience, en 1931, pour l'éditeur Jacques Haumont, d'une nouvelle collection dont il a l'idée et qui s'appelle « Phototexte ». La collection fera faillite, non sans que Simenon ait produit une nouvelle, *La Folle d'Itteville*, avec des photos de la grande portraitiste Germaine Krull (à qui l'on doit, notamment, le portrait le plus connu d'Adorno). Ce phototexte s'inscrit dans la recherche d'une nouvelle écriture romanesque, à la lisière entre livre illustré et film raconté par le texte ; il montre que Simenon veut explorer de nouvelles formes d'expression². *La Folle...* appartient clairement à l'esthétique de la culture populaire : emprunts aux photos de la presse à sensation et écriture assez médiocre. Écrit pour l'image et avec l'image, ce phototexte n'est pas un vrai réagencement du roman policier. Plutôt un jeu sur les codes du cinéma muet (gros plans expressionnistes, yeux révoltés, etc.). C'est un insuccès total.

Il serait sans doute hasardeux de tirer quelque conclusion de ce qui semble n'avoir été qu'une nécessité sporadique – celle des reportages, celle de l'ouverture de la fiction à l'iconique. Il n'en demeure pas

moins que Simenon a compris que la photo historicise le regard et qu'elle autorise, par des modifications d'échelle, par les puissances du cadrage et du gros plan, une sorte de mise en relief de la coupe effectuée dans le réel. Son écriture en portera témoignage. Notamment, mais on l'a beaucoup montré déjà, dans le fait que ses personnages peuvent être définis par une hypertrophie du regard, par la précellence qu'ils donnent à la vision, depuis les héros qui épient (Maigret), en passant par ceux qui aiment par le regard seulement ou qui se trouvent littéralement aliénés dans le rituel sidérant de leur désir encadré. Ils offrent toute la gamme des plaisirs oculaires, sexués ou non, de la contemplation médusée du monde, de l'arrêt de l'œil sur des scènes obsessionnelles ou des détails, du besoin de voir ou d'être vu : toute la panoplie de l'optique ou du scopique ne cesse ici de proliférer jusqu'à faire du monde et d'autrui *un pur spectacle*. Comment expliquer, autrement, le motif de la fenêtre, les dispositifs regardé-regardant qui spécifient monsieur Hire, devenu un corps qui ne garde plus vivant que le regard ? On peut sans doute affirmer que le rectangle des fenêtres joue ici comme un cadre qui tranche dans la totalité du visible et qui isole un pan du réel, lui conférant une sorte

de présence théâtrale (l'analogie avec la photo ou le cinéma est criante). Partout, chez Simenon, le regard opère un découpage de la vision (ou de la mémoire visuelle) en petits tableaux : « Le rythme du train s'empara de lui. Ce fut comme une musique régulière sur laquelle s'inscrivaient, en guise de paroles, des bribes de phrases, des souvenirs, des images qui passaient sous ses yeux, une bicoque toute seule dans une campagne, avec une grosse femme qui faisait la lessive, un chef de gare agitant son drapeau rouge dans une gare-jouet... » (*La Fuite de Monsieur Monde*). Quelques extraordinaires expressions manifestent aussi l'influence de la photographie sur la manière même qu'a l'écriture d'exprimer la vision troublée : « C'était à tel point "ça" qu'il en eut la gorge serrée, qu'un instant il y eut un voile devant ses yeux, qu'il la vit moins nettement. *La mise au point se refit à nouveau*, au moment où Thérèse... » (*La Fuite de Monsieur Monde*³). Il faut également remarquer un usage singulier de la conception passive de la vue, l'œil devenu plaque sensible : « C'était extraordinaire de se réveiller de la sorte [...]. Michel recevait sur la rétine le spectacle d'une mer d'un bleu lumineux où de petites barques de pêche étaient comme suspendues dans l'espace » (*Le Testament Donatieu*⁴). En outre, pour Simenon, comme pour ses personnages, penser égale voir (« ce n'était pas d'ailleurs à proprement dire "penser", cela ne consistait qu'en

images » [*La Jument perdue*]). Pour lui encore, imaginer se mue en strict équivalent de voir ou d'anticiper la vision, comme le fait Roger Mamelin : « Il imagine les lits douteux [...], il voit, il veut voir un visage de femme aux yeux cernés » (*Pedigree*).

Enfin, l'on peut très évidemment déceler une belle influence du septième art dans une forme descriptive qui épouse la vision d'un corps en mouvement : ce qu'on nomme, au cinéma, *le travelling*. Si le « rendu » de la vue depuis des trains en marche peut s'approcher de cette technique particulière, de même que la vitesse d'une voiture déforme ce qu'on peut voir à partir d'un siège, l'exemple le plus étonnant demeure celui d'un homme qui marche, observe, voit et capte : « À droite du carrefour, près du terminus des tramways, s'alignaient des petites charrettes, et monsieur Hire, la serviette sous le bras, se faufilait, et se dandinant entre les ménagères, voyait défiler un étal de boucher, puis des légumes, puis de la viande encore, puis une charrette rien que de choux-fleurs. »

Faisant donc montre d'une sensibilité accrue à l'image, Simenon repense aussi la pléthore de représentations qui assaillent désormais tout un chacun dans un monde où, grâce aux progrès techniques, les images sont reproduites à l'infini. De manière assez conventionnelle, peut-être, cinéma et photographie font les beaux jours de comparaisons désignant le

Ci-dessous : En promenade dans les rues de Lausanne (Suisse), 1960
Collection John Simenon

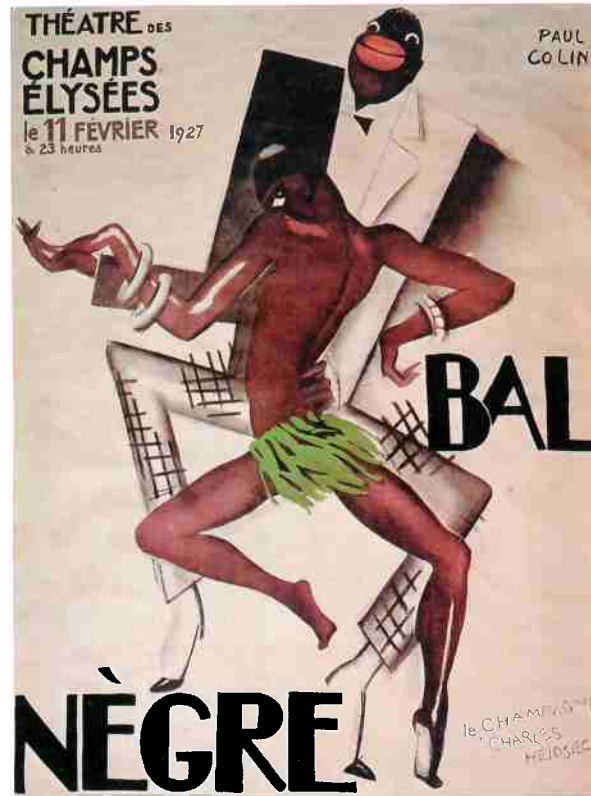
À droite : L'écrivain en 1967
Collection John Simenon





leurre des clichés (au sens du lieu commun ou du stéréotype) : « Cela rappelait les orages, tels qu'on les représente parfois au cinéma » (*Le Chien jaune*) ; « J'avais vu la mer au cinéma [...], mais je n'avais pas imaginé » (*Le Train*) ; « Il imaginait une vie, un décor [...] ». Et tout à coup, cela se figeait. Ce n'était plus que comme un instantané où choses et gens gardent éternellement la pose » (*Les Noces de Poitiers*).

Mais la photographie possède d'autres atouts, puisqu'elle se verra convoquée pour étayer la conception neuro-physio-psychologique que se fait Simenon de la mémoire, ce qui paraît plus original. En effet, les récits de Simenon sont souvent rétrospectifs – et introspectifs. La recherche du ton littéraire « juste » passe, chez lui, par le choix du passé simple et celui de l'imparfait. L'auteur ne déclare-t-il pas : « [...] le seul moyen de donner le poids d'une heure, d'un événement, est de le donner à travers le souvenir, c'est-à-dire au passé. Au présent, il reste inconsistant, incomplet. Chaque chose



Avec Joséphine Baker, place des Vosges, dans les années vingt
Collection John Simenon

Affichette du Bal nègre par Paul Colin, 1921
Cat. 23 (verso)
Collection Fonds Simenon, Liège

ne prend sa vraie vie qu'avec le recul, et le filtre inconscient de notre mémoire » (*Quand j'étais vieux*). C'est que l'univers de Simenon est peuplé de personnages fixés sur leur enfance et liés à elle par un attachement profond. Simenon considère, en effet, que les premiers souvenirs ont, dans la création, et la création de soi, un rôle déterminant : il se conforme, par là, à ce que les psychologues du XIX^e siècle et la psychanalyse ne cessent de mettre en évidence : notre sensibilité est un palimpseste, et nous nous construisons, parfois sans le savoir, sur ce qui a « impressionné », au sens photographique du terme, notre perception et nos affects infantiles.

C'est peu dire que Simenon se construit une théorie de la mémoire comme *plaque photographique* conservant ou non l'empreinte du perçu : « La netteté du souvenir était surprenante, comme si, pressentant l'importance de cette minute dans l'avenir, il eût photographié la scène » (*La Vérité sur Bébé Donge*). Pour lui, les traces mnésiques sont la résultante d'une sorte de sauvegarde

de la vision... D'où la fréquence proprement étonnante du verbe *enregistrer* : « Au cours de notre vie, nous ignorons quelles sont les images qui ont été enregistrées ainsi, à la sauvette » (*Je suis resté un enfant de cœur*) ; « Je me nourrissais d'images, [...], le nez mouvant d'un lapin en train de manger, le tablier bleu de ma grand-mère occupée à la lessive. Peut-être que j'enregistrais, mais c'était inconscient » (*Le Passage de la ligne*).

L'auteur manifeste un grand intérêt pour la peinture aussi. Ainsi, dès sa prime jeunesse, à Liège, Simenon, alors reporter et déjà écrivain, fréquente un groupe de jeunes révoltés, artistes et anarchistes, le groupe de La Caque (composé de peintres : Mambour, Kleine, Bury ; de graveurs : Bonvoisin, Lempereur, Luc Lafnet ; de poètes...) ; ils forment un cénacle antibourgeois, romantique et décadent qui se réunit nuitamment pour refaire le monde. C'est à cette époque qu'il rencontre Régine Renchon (bientôt rebaptisée Tigy). Ils se marient en 1923, et s'installent tous deux à Paris où Tigy « veut réussir » comme peintre. Nul doute que ce compagnonnage qui durera plus de vingt ans ait permis au jeune couple « culotté » et extravagant (l'écrivain-journaliste surdoué et l'artiste) d'installer des représentations de soi peu conventionnelles. Ils connaissent assez vite une « période mondaine » : celle des scoops, des lancements fracassants (le Bal anthropométrique), des provocations, du bar américain installé place des Vosges. Elle établit les très jeunes Simenon (en 1931, Georges a vingt-huit ans) dans la posture d'originaux fréquentant le Tout-Paris des Années folles : Vlaminck, Derain, Foujita, Kisling, Picasso, Soutine, Pascin.

Dans ses *Souvenirs*⁵, Tigy est très discrète sur sa pratique de peintre et sur ce qu'en pense son mari : on l'y voit proposer l'une ou l'autre exposition de ses œuvres, tenter de vendre à Montmartre, fréquenter l'atelier de Luc Lafnet, parler des soirées à thèmes chez des artistes en vogue et indiquer, vite, qu'elle vient de réaliser un portrait de Georges à l'île d'Aix en 1927... Tout le reste n'est que dévotion à celui qu'elle appelle tantôt « Mon Georges », tantôt « le patron », et ses propos roulent plutôt sur leur mode de vie, l'aisance acquise, les déména-

gements pour lesquels elle se mue en décoratrice... Elle écrira aussi qu'en 1937-1938, selon ses mots, « Georges a épuisé le sujet vie brillante et réceptions. De tout cela, écrit-elle, il nous reste quelques toiles de maîtres et le goût des beaux objets », et de mentionner les toiles de Kisling et de Vlaminck qu'ils possèdent.

C'est peu. Simenon ne sera guère plus prolige : il rappellera, par exemple, ses séjours chez Bernard Buffet, l'achat de deux toiles de Lorjou lors de la parution du *Petit Saint*, etc. Les souvenirs évoqués par lui ou sa première épouse semblent soit anecdotiques (à la Coupole, ils fréquentent, outre Vlaminck et Derain, Paul Colin, l'affichiste de *La Revue nègre*), soit très partiels, et il est malaisé de séparer ici ce qui ressortit au bonheur exhibé de connaître des personnalités en vue (ce qui n'exclut pas l'amitié) et ce que Simenon a pu apprécier de leur art.

Dans ses fictions, où il vise à l'économie descriptive, il procède par allusions parlantes, comme il l'a fait pour la photo ou le cinéma. Ainsi, le monde des peintres se verra-t-il sollicité comme comparant, dans des expressions simples : « comme dans un tableau de Rembrandt » (*Le Testament Donadieu*) ; « comme sur les tableaux d'intérieurs hollandais » (*Le Cheval blanc*) ; « comme sur la toile des vieux maîtres flamands » (*Lettre à mon juge*) ; « [...] les ombres étaient violettes comme sur les toiles impressionnistes... » (*L'Enterrement de Monsieur Bouvet*). Partout, dans ses livres ou dans ses interviews, des allusions constantes à Millet, Rembrandt, Van Gogh, Gauguin, les fauves, etc. On n'en finirait pas non plus de dénombrer les moments où Simenon se dit profondément marqué par l'impressionnisme et ce, depuis l'enfance.

Il produit tardivement (1965) un roman, *Le Petit Saint*, focalisé sur un personnage de peintre, Louis Cuchas, sorte d'égaré dénué de culture picturale et obsédé par les « couleurs pures », qui veut peindre « des taches, des couleurs les unes à côté des autres comme il en voyait dans la rue ». Simenon le fait vivre pauvrement, puis fréquenter des cafés, se frotter à des galeries parisiennes et atteindre, sans trop comprendre, la gloire. Indifférent à l'argent, au sexe, Cuchas ne vit que

pour son art : « Il passait son temps à peindre, en quête de ce scintillement de l'espace qu'il recherchait depuis si longtemps et qu'il continua à chercher toute sa vie. »

Si l'écrivain se montre réfractaire aux avant-gardes (cubisme, dada, art abstrait), il idéalise le travail du peintre selon son cœur (Van Gogh, par exemple, qualifié d'« artiste pur ») et cherche même à s'y identifier : « J'ai eu de temps en temps la nostalgie de la vie du peintre. Ce que j'envie aux peintres, c'est le côté artisanat plus poussé que dans notre métier. Le peintre a plus que nous la sensation de tirer ses personnages du néant, de leur donner vie, touches par touches, et il peut travailler ainsi des heures entières. » N'essaie-t-il pas d'ailleurs de retrouver, dans une impossible analogie, le travail du peintre en écrivant ? À la sortie du *Petit Saint*, roman dont il fait grand cas, il s'essaie à une comparaison qui fera grand bruit : « Au fond, je ne suis pas un écrivain. Si je l'étais, je ferais des phrases et je n'aurais peut-être pas pu rendre la vie de cet homme qui aspirait à mettre des couleurs sur la toile [...]. Louis ne sait pas distinguer entre l'aquarelle et la gouache. Ce qu'il veut, ce sont des couleurs pures. J'essaie moi aussi de faire les phrases les plus simples avec les mots les plus simples. J'écris avec des mots-matière, le mot vent, le mot chaud, le mot froid. Les mots-matière sont les équivalents des couleurs pures [...]. Je recherche une vérité plus simple, plus naturelle, une vérité matérielle, biologique. Prenez le mot fumier, par exemple. C'est un admirable mot-matière. Il y a dans l'odeur du fumier toute la fermentation de la matière animale qui est la base de la biologie. Qui renifle le fumier n'a pas peur de la mort [...]. Avec un mot-matière, nous avons fait un tour biologique et philosophique⁶. »

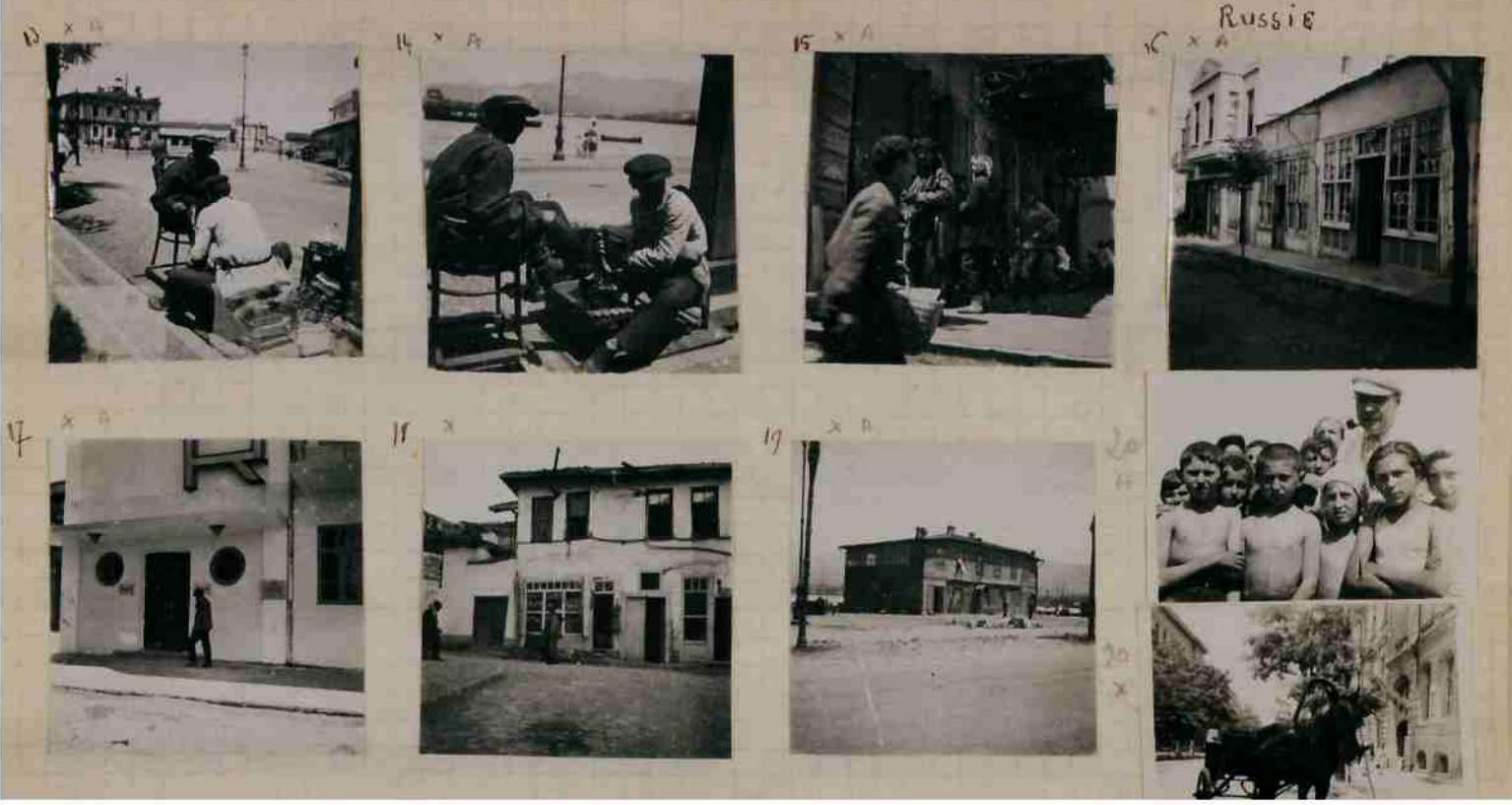
On le voit, en focalisant sur la peinture – encore largement – figurative (« Je lisais l'autre jour une citation de Braque [...] : "Je peins ce que je peins. Ça donne quelque chose ou ça ne donne rien." En fait, je me suis toujours senti plus proche des peintres, des sculpteurs que des intellectuels. »), Simenon minimise continuellement son inscription dans la littérature de son temps. Il fonde, de la sorte, une partie de sa légende (il serait

surtout un intuitif et un « visuel ») et définit une position esthétique faite de dépréciation du monde littéraire (« Je n'ai jamais fréquenté les milieux littéraires dont j'avais horreur. J'avais plutôt des amis parmi les peintres et les gens du music-hall. »), tandis qu'il exhibe volontiers ce que l'on sait être sa très impressionnante culture livresque (de Dostoïevski à Faulkner, en passant par Balzac, Flaubert et Kafka).

On a coutume d'associer peinture et pittoresque, et l'on sait que Simenon ne s'est pas montré avare de déclarations, contradictoires parfois, sur le sujet. Ainsi, parlant de ses romans populaires, Simenon écrira : « Je dois dire que le monde me paraissait splendide à ce moment-là, car, avec le Larousse illustré, tous les pays sont merveilleux ! Quand je suis allé les voir plus tard, j'ai eu une déception énorme ! » Dès ses reportages « exotiques », Simenon brosse, en effet, un véritable tableau du désenchantement européen et construit un effondrement du pittoresque, toujours ramené à du mensonge ou condamné à être banalisé : « Le soleil d'Afrique est un leurre. [...] On parle de végétation luxuriante ? [...] Ce qui est luxuriant, ce qui envahit tout, ce sont les lianes, les parasites de toutes sortes qui forment une masse sinistre et impénétrable » (*L'Heure du nègre*).

Dans ce reportage, comme dans les suivants, Simenon se veut littéralement *contre-pittoresque*, renvoyant le mirage exotique à sa démystification : « En somme, à voyager, on se casse le nez : on effeuille ses illusions. On pourrait peut-être dire sans trop exagérer qu'on voyage pour faire le compte des pays où l'on n'aura plus envie de remettre les pieds. » Parlant de ses propres voyages, mais aussi de ses fictions, Simenon revendiquera toujours une absence de complaisance pour le « folklore », un réel mépris pour la carte postale touristique : « Je n'étais pas en quête de pittoresque. Il y en a peu dans mes romans. [...] Je prétends que quand on vit dans un endroit, un arbre est un arbre, qu'il s'appelle un fromager, un flamboyant ou un chêne. *Le pittoresque n'existe que pour ceux qui passent*. Et j'ai le tourisme en horreur » (*Quand j'étais vieux*). De manière très consciente, Simenon s'emploie donc à démystifier

Bulfaie



notre imagerie de bazar, notre arsenal de chromos toujours prêts à l'emploi, et met à mal, avec une singulière constance, notre bric-à-brac fantasmagique, en montrant l'envers du décor ou la nausée qui peut s'emparer de nous dans des « endroits de rêve » : du personnage de Maugin, écœuré par la pêche, sur la Côte d'Azur, on écrira : « C'était sous le crâne que ça lui tapait, le vin ou le soleil, ou la mer, et il lui arrivait de regarder celle-ci avec haine [...]. Il aurait mieux fait de ne la voir que comme sur les cartes postales, de la Croisette, à Cannes, ou à Nice, de la Promenade des Anglais, avec des palmiers rassurants... » (*Les Volets verts*). Associée à la déception, la désillusion est ainsi un principe actif, qui participe à la création du malaise de certains personnages qui croyaient échapper, en partant, en se déracinant, à l'emprise du quotidien. La narration

simenonienne exhibe la facticité des lieux et des choses et veut décapier toute une pacotille : le Sud, les brumes du Nord, la splendeur des Îles, tout cela est ramené à du carton-pâte : « Tout le paysage ressemblait à un décor de théâtre, surtout si on regardait les cocotiers dont les feuilles [...] se découpaient sur le ciel d'un noir velouté » (*Le Coup de lune*).

Pourtant, en termes d'image, l'immense géographie simenonienne propose, on le sait, des représentations qui nous parlent, car elles paraissent très familières ou très stéréotypées (boîtes de nuit, cuisines aux odeurs de café, rues pluvieuses, envoûtement lumineux des plages méditerranéennes), donc très reconnaissables ; et, lorsqu'on fait référence à l'auteur, le terme « atmosphère » surgit comme s'il était, à lui seul, susceptible de désigner la puissance évocatrice d'un décor ou d'un lieu. Le terme, détesté par Simenon et rendu célèbre par Arletty dans *Hôtel du Nord* (1938), est pourtant déjà utilisé par Jean Renoir, dès 1931, pour son adaptation de *La Nuit du carrefour* : « Mon ambition était de rendre par l'image le mystère de cette histoire [...]. J'entendais subordonner l'intrigue à l'atmosphère. Le livre de Simenon évoque magnifiquement la grisaille de ce carrefour [...]. Ces quelques maisons, perdues dans un océan de brouillard, de pluie et de boue, sont superbement décrites dans le roman. Elles auraient pu avoir été peintes par Vlaminck. [...] l'atmosphère que Simenon avait réussi à créer⁷... » Car Simenon excelle dans le « rendu » d'ambiances « pittoresques » : pavés mouillés, pluie lancinante, décor en noir et blanc, halos de lumière qui trouent la nuit. L'atmosphère-Simenon serait alors ce condensé d'images en provenance directe des films noirs américains, ou du réalisme poétique « à la Carné », où les personnages évoluent dans des décors ramenés à leur dimension essentielle : brume, torpeur dans le soleil, monotonie des jours de pluie. L'écriture de Simenon procède, on le sait, par phrases courtes, par brèves notations qui passent du visuel à l'olfactif, de celui-ci à l'auditif ; par petits détails brefs et significatifs qui suggèrent et font voir par flashes. Bref, le romancier pratique l'accumulation d'instantanés.

Baobab probablement photographié en 1932 lors du voyage des Simenon en Afrique
Collection John Simenon

Page de droite :
De la fenêtre de sa petite maison rose, Lausanne
Collection John Simenon





Mais « l'atmosphère » renvoie sans doute aussi aux grands poncifs collectifs, à ces images partagées qui modifient nos projections sur le réel et en forment les représentations. Se livrant, dans ses interviews et ses reportages, à un étonnant décrassage du regard, Simenon semble cependant impuissant à désengluer celui-ci des « images toutes faites », puisqu'il contribue, à son corps défendant, à recréer des images tout aussi mythiques.

Les œuvres de Simenon engendrent un monde proliférant d'images, et par la proximité de l'auteur avec la peinture, la photo et le cinéma, et parce que l'écrivain est historiquement inscrit dans ces temps de mutation culturelle et sociale où la photo, comme technique et comme art, est devenue « commune », où l'on est passé du cinéma muet au parlant, ensuite à la télévision généralisée, etc. Mais nous ne trouvons pas seulement, comme il se doit, ici, des images « matérielles » (produites sur un support concret) ou des images rétinienne assujetties à l'exercice de la vision (et produisant aussi les images mentales et mémorielles), force est bien de constater que Simenon veut dépasser ce qu'on nommait jadis « le silence de la peinture » ou de l'image : il veut dépasser aussi le silence de l'écrit. Faut-il voir là, une fois de plus, l'influence du cinéma ? Un passage du *Chien jaune*, dans lequel Leroy et Maigret épient une fenêtre éclairée, pourrait le laisser penser : « Mais c'était imprécis, aussi flou qu'un film projeté quand les lampes de la salle sont rallumées. Et il manquait autre chose : les bruits, les voix... Toujours comme du cinéma, mais du cinéma sans musique » (c'est moi qui souligne).

Si l'on peut comprendre cette comparaison pour un livre écrit en 1931, alors que le parlant n'est pas encore généralisé, on se prend à réfléchir autrement à la conception qu'a Simenon du réalisme, puisque lui-même semble concevoir l'image (même celle qui est statique) comme interdépendante de l'olfactif (ce qu'a montré Ralph Messac), mais aussi du sonore. Lorsqu'il parle, encore et toujours, du souvenir, il déclare : « [...] j'ignore pourquoi à un moment donné [...] une image du passé s'impose à nous alors que nous étions persuadés de l'avoir oubliée. Je ne parle pas seulement

d'images. Il y a aussi des questions de lumière [...] ; il y a la question des odeurs, de bouffées que nous croyons oubliées à jamais. Des bruits aussi, d'un brouhaha de voix, comme dans un café ou une brasserie » (*Dictées*). En quelque sorte, Simenon élargit « l'image » aux sens qui étaient habituellement distingués de la perception visuelle, y compris – ou surtout – lorsqu'elle est « empêchée » : « Il était couché [...], il gardait les yeux clos tandis que des étincelles rouges et or lui transperçaient les paupières [...] il était attentif à tout, aux mouvements des sauterelles, à la fraîcheur de la terre qui lui pénétrait dans le dos et aux rayons du soleil qui lui cuisaient la peau, les bruits aussi, confus d'habitude, se détachaient les uns les autres avec une netteté merveilleuse, le caquet des poules dans la basse-cour, le vrombissement du tracteur sur la colline, les voix... » (*L'Horloger d'Everton*).

Les textes donnent à entendre, à sentir, à voir, dans l'accumulation d'impressions rapides qui veulent, dans leur tranchant, contracter l'expansion descriptive. Partout ici nous assistons à une sortie de l'*ordinaire* pour atteindre à l'*élémentaire*. Le matériau verbal, très simple, est choisi en fonction de l'extrême expressivité du lexique afin de créer un univers d'impressions sensibles (cf. les mots-matière) : la fameuse « atmosphère » ne consisterait-elle pas dans cet art de faire surgir un espace, une ambiance – visuelle, certes –, mais, où description et sensation seraient enfin réconciliées, seraient associées en des tableaux vivants, mouvants et sonores, dans des évocations simples et fortes où le sensible matériel s'agite, le visible, l'audible et l'odorat *mêlés* ?

1. Claude Gauthier, *D'après Simenon*, Paris, Omnibus, 2001. Ainsi que tous ses travaux et ses livres relatifs à Simenon.

2. Alain et Odette Virmaux, *Le Ciné-roman*, Paris, Edilig, 1983.

3. Les termes en italique dans les citations sont soulignés par l'auteur.

4. *Id.*

5. Jigy Simenon, *Souvenirs* (édités par Diane Simenon), Paris, Gallimard, 2004.

6. Interview de Georges Simenon par Thérèse de Saint Phalle, *Le Monde*, 5 juin 1965.

7. Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974, p. 106-107.

Mademoiselle Florelle



Florelle
par Emilio Vità,
gouache, 1933
Collection particulière

Mademoiselle Florelle (1898-1974) est une petite Sablaise à la frimousse blonde et piquante. Née à La Chaume, un quartier des Sables-d'Olonne (Vendée), Odette Rousseau, à l'état civil, monte à Paris avec sa famille. Très vite, à treize ans, elle chante au café La Cigale où travaille sa mère comme caissière. Les plus grands noms de la chanson réaliste de l'époque

se produisent alors sur cette scène.

Figure de l'innocence aux allures de titi parisien, Odette débute aux côtés de Raimu dans le sketch *Le Marseillais et la Parigote*. Elle acquiert rapidement de l'expérience puis intègre la troupe de L'Européen. Leur tournée est interrompue en août 1914 à Vienne. Cette jeune femme en rapportera son pseudonyme, inspiré par Jean Flor, comédien de la troupe.

Repérée par Maurice Chevalier, Florelle commence une carrière d'actrice au cinéma muet et joue avec lui dans *Gonzague* (1922), *Jim Bougne, boxeur* (1923) et *L'Affaire de la rue de Lourcine* (1923), trois films d'Henri Diamant-Berger. Avec sa joie de vivre et sa voix de Mistinguett – qu'elle doublera en 1925 – Florelle enchaîne revues de music-hall au Moulin Rouge et tournées à l'étranger à la fin des années vingt. Puis Georg Wilhelm Pabst, rencontré à Berlin, la choisit pour la version française de *L'Opéra de quat'sous* (1930). C'est la consécration grâce à sa présence sur scène et sa voix des faubourgs parisiens. De 1930 à 1940, elle n'enchaîne pas moins de seize tournages. Elle sera l'inoubliable Fantine des *Misérables* (1934) de Raymond Bernard ; mais elle s'épuise et gâche parfois son talent dans des films médiocres.

En 1945, elle joue dans *Les Caves du Majestic* de Richard Pottier, film adapté du roman éponyme de Georges Simenon. Albert Préjean interprète le personnage de Maigret. Florelle accepte finalement ce rôle car Georges Simenon est alors en Vendée et Albert Préjean la connaît bien pour avoir joué avec elle dans *L'Opéra de quat'sous*.

Puis c'est l'Afrique du Nord. À son retour, Florelle apparaît dans deux seconds rôles. En 1955, elle se transforme en une pauvre vieille femme hébétée pour *Gervaise*, tiré de *L'Assommoir*. En 1956, elle devient la belle-mère de Gabin dans *Le Sang à la tête* de Gilles Grangier. Ce film est adapté du roman *Le Fils Cardinaud* de Georges Simenon, dont l'intrigue se déroule aux Sables-d'Olonne.

La Vendée encore...

Actrice et chanteuse de renom international, pétillante et vulnérable, Odette Rousseau dite Florelle s'éteint le 28 septembre 1974 à La Roche-sur-Yon.