

ENTRETIEN AVEC PIERRE GRANIER-DEFERRE

Propos recueillis par Jef Tombeur, journaliste, 1989, au domicile parisien du réalisateur.

Première publication dans l'ouvrage collectif
du Festival international du roman et du film noirs (Grenoble, 1989)

Simenon Travelling

PIERRE GRANIER-DEFERRE : lucidité et tendresse

J'AI REFUSÉ TOUS LES MAIGRET, SAUF DEPARDIEU

*Quatre Simenon à l'actif de Granier-Deferre et (en 1989) aucun Maigret.
Il avait toutefois envisagé Depardieu en jeune commissaire, en pied-tendre.
La pudeur a ses raisons qui autorisent l'écart mais refusent la trahison.*

JEF TOMBEUR – *Vous avez fait plusieurs Simenon à la suite... Était-ce un choix de circonstances ou une démarche délibérée ?*

PIERRE GRANIER-DEFERRE – Oui, j'en ai enchaîné deux, *Le Chat* et *La Veuve Couderc*, en 1970-1971.

Puis *Le Train*, en 1974 et *L'Étoile du Nord*, repoussé en 1981 parce que Simone Signoret était tombée malade l'année précédente à la veille du tournage. Le premier, c'était un livre que j'aimais beaucoup mais dont j'avais très peur de faire un film. C'est Pascal Jardin qui m'a poussé. Pendant le tournage, j'ai eu encore envie de tourner avec Simone et j'ai cherché dans les Simenon. Ce n'est donc pas un hasard.

J'étais un grand lecteur de Simenon. Puis, comme Romy Schneider, que j'avais rencontrée à Boulogne [Ndlr., *aux studios de Boulogne*], m'avait demandé si je n'avais pas un sujet pour elle, je me suis souvenu du *Train*. Je l'avais lu aussi quand j'étais très malade. Simenon, c'est une lecture formidable pour un malade parce que c'est très facile à lire et absolument pas superficiel. C'est merveilleusement écrit, mais très simplement, on n'a pas l'impression de faire un effort et cela vous apporte beaucoup de choses.

J'ai tout lu. Surtout entre 20 et 30 ans...

L'Étoile, c'est d'abord Alain Sarde, le producteur, qui m'a proposé de faire *Le Locataire* ; mais Polanski avait pris ce titre pour un film qui n'a rien à voir avec le livre et je ne pouvais plus m'en servir.

Le Chat, c'est venu parce que nous avions envie de retravailler ensemble, Jardin et moi, et qu'il savait que j'aimais Simenon et qu'il était fou de ce livre. Je me disais qu'une histoire de deux vieux qui se haïssent, qui ne se parlent pas en plus, c'est difficile dans un film.

Et en le relisant, je me suis aperçu que c'était une très belle histoire d'amour.

Je l'ai proposée à Gabin qui a un peu tiqué. Il m'a dit : « *C'est quand même pas une histoire d'amour ?* ». Il ne voulait pas faire de film d'amour et j'ai menti, disant que c'était l'histoire d'un amour inachevé qui a tourné au vinaigre. Il voulait bien faire un film de conflit et c'est à la projection qu'il s'est aperçu que le conflit dissimulait une histoire d'amour.

JEF T. – *Gabin fut un interprète traditionnel de Simenon. Avait-il intégré l'univers de Simenon ?*

P. G.-D. – Oh oui, il en a fait beaucoup !

Avec Grangier, avec Autant-Lara, avec tout le monde. Je crois qu'il ne s'est jamais totalement imprégné de l'univers de Simenon. Ce qui lui plaisait, c'était la solidité des personnages, qu'ils soient antipathiques ou sympathiques, quelqu'un de coupable ou au contraire qui aide les autres, il trouvait le personnage très solide et aimait l'atmosphère du roman.

Il n'était pas du tout d'accord avec la... morale de Simenon. Simenon, c'est un peu le désespoir, je parle au nom de Gabin, là. Moi, je le nuance beaucoup, ça. Il trouvait ça un peu sombre, désespéré. C'est pour ça qu'il a renâclé pour *Le Chat*.

Quand j'ai dit que je voulais Simone Signoret, que c'était une histoire d'espoir (ils meurent en se rendant compte qu'ils s'aiment, ce qui est pour moi le comble de l'espoir), cela lui a plu davantage.

JEF T. – *La « morale » de Simenon... Cela paraît...*

P. G.-D. – Oh, je ne crois pas que c'est une « morale » à proprement parler. Il y a d'abord un sens de l'observation phénoménal, chez lui-même d'abord, une lucidité formidable chez l'homme, sur l'homme et la femme.

Il a l'air très dur, brutal, très percutant, ses personnages sont parfois sordides, mais il les met toujours dans des situations, les fait agir d'une certaine façon qui révèlent une certaine tendresse.

Est-ce que sa tendresse commençait d'abord pour lui-même ? je ne sais pas...

Je l'ai absolument en commun avec lui ; en même temps que les gens me font peur, que je les trouve sordides, à commencer par moi, bien entendu, j'ai une sorte de tendresse justement pour les défauts. Si j'aime la faiblesse de quelqu'un, c'est que ça va. Si je ne la supporte pas, c'est qu'il y a autre chose qui ne va pas.

Je crois que Simenon était pareil.

On aussi en commun quelque chose qui tient à ma vie. J'ai été malade très souvent. C'est vrai que là, on prend du recul, on voit les gens et les choses comme à travers une vitre.

Ça peut donner une certaine froideur.

Mais vous regardez passez quelqu'un derrière la vitre et tout à coup, vous avez un élan de tendresse pour lui que vous ne pouvez pas lui transmettre. Mais vous pouvez la décrire, le décrire, lui, imaginer toute la tendresse qu'on peut lui donner.

Avec Simenon, j'ai l'impression d'un écrivain qui ne communique pas avec ses personnages.

Il devait d'ailleurs être malade très souvent.

Je ne crois pas que Simenon est un écrivain qui participait à l'univers des gens qu'il décrivait.

Le défaut principal de mes films, c'est une espèce de froideur apparente où un certain public sait très bien dénicher de la tendresse ou de la chaleur, mais toute une partie du public ne les décèle pas.

Je suis le contraire d'un... Truffaut, par exemple, pour le public. Or je ne trouve pas que les films de Truffaut soient des films gentils, ce n'est pas une critique, c'est une constatation ; alors que je trouve que tous les livres de Simenon sont « gentils » pour l'être humain.

Dans sa plus grande crudité, cruauté, sa façon de décrire la faiblesse humaine à quelque chose de... Gentil est un mot un peu léger...

Mais n'est-ce pas justement une morale d'avoir un aperçu très large, une espèce de tolérance formidable envers les faiblesses humaines ?

Bon, ne nommons pas ça morale, disons que Simenon ne donne pas de moralité, qu'il se contente d'observer.

Mais à travers ça, je ressens une immense tolérance.

JEF T. – Votre fréquentation de l'œuvre vous a-t-elle aidée ou plutôt desservie ? Ce sont des sujets difficiles à traiter au cinéma...

P. G.-D. – C'est un peu ma spécialité de m'attaquer – avec beaucoup de maladresse et trop d'ambition – à décrire plutôt des motivations et des réactions psychologiques, plutôt des échanges où l'amour a une très grande part.

Je ne suis pas un cinéaste d'action, de policiers, je peux arriver à donner une atmosphère, à monter presque un suspense, mais qui sera plus psychologique que mécanique. L'anecdote ne m'intéresse que rarement.

Ce qui m'a intéressé dans *Le Chat*, c'est deux personnes âgées isolées dans un pavillon – ça, je l'ai un peu rajouté, c'était à l'époque de la construction de La Défense, c'était très symbolique – et qui à l'intérieur de cet enfer qu'était La Défense, avaient leur propre enfer, se détruisaient eux aussi mutuellement alors qu'ils s'aimaient en fait.

Ce n'était pas du tout une intrigue, même s'il y avait un mort, le chat.

Chez Simenon, il y a toujours un drame.

Il a raison, la vie ne se passe pas sans drame.

Ses livres, c'est rarement une intrigue. Sauf les Maigret, qui sont tout à fait autre chose car il introduit une anecdote, un assassin à trouver.

Il lui est arrivé aussi de mettre dans les Maigret une sorte de rebondissement, mais ce n'est jamais épique, ni du genre course-poursuite.

JEF T. – Vous avez travaillé avec Jardin mais aussi Jean Aurenche...

P. G.-D. – Oui, pour les trois premiers avec Jardin. Quand il est mort, je ne voulais plus faire de Simenon, c'était mon époque Jardin.

C'est Bertrand Tavernier qui m'a dit de prendre Aurenche. C'est un drôle de bonhomme, formidable conteur, il n'écrit pas, il conte. J'avais quatre-cents pages de notes pour *L'Étoile*. Il parle, mélange avec ses souvenirs, avec de l'imagination, il ne tient plus du tout compte du livre. C'est à vous de reconstruire. Il nourrit complètement l'histoire.

Mais, moi aussi, j'ai beaucoup trahi Simenon, dans la forme en particulier. La fin de *La Veuve* est totalement différente de celle du livre. Je n'hésite absolument pas à trahir un grand écrivain.

Et je me suis aperçu avec Simenon que j'ai eu beau changer, faire ce que je voulais, en voyant le film, je retrouvais Simenon sans arrêt, de la première à

la dernière image. Il a une emprise formidable sur vous. Sur vos goûts du moment, sur votre façon de tourner, il n'y a rien à faire.

En une phrase, qui m'a complètement décidé pour *La Veuve* – il fait partie de ces écrivains très courts et concis comme [Ndlr., Patrick] Modiano, comme pas mal d'Américains –, il décrivait une péniche qui passait à fleur de champ, sans qu'on voit le canal. J'ai eu une envie folle de tourner ça.

Une péniche, à propos de Simenon, cela devient un symbole, mais moi, c'était pour l'image, je n'étais pas du tout chargé de ce qu'il avait vécu à bord de ses péniches, etc. Une chose m'a intéressée, qu'il avait d'ailleurs écrite dans un livre, en faisant des repérages en péniche : c'est qu'on voit les villages à l'envers, par derrière, sans voir la grand'place, l'église... Je l'ai filmé dans *La Veuve*.

JEF T. – *Vous dites « trahir »...*

P. G.-D. – Oui, c'est un peu fort, et je me demande si c'est si facile que ça, de le trahir.

Vous pouvez raconter une autre histoire à partir de Simenon, si vous gardez le personnage, vous gardez la motivation psychologique. Ou alors vous gardez le comportement.

Je n'aimais pas la fin de *La Veuve*, l'une des plus sordides de ses romans puisque la fermière, blessée à la tête, est achevée à coups de marteau. J'ai voulu une fin romantique, ils meurent ensemble, comme deux anges montant au ciel. C'est quand même une trahison complète.

Et bien, en fait, c'était du Simenon : je suis sûr qu'il aurait pu le faire.

JEF T. – *Ce n'était pas un choix suggéré par le producteur ?*

P. G.-D. – Ah, pas du tout. J'ai proposé *La Veuve* à Simone en lui disant que je ne pouvais pas tourner cette fin-là. Je déteste le sordide physique.

Or c'était ça, la fin de « La Veuve Simenon », pardon, « Couderc ». Beau lapsus...

Lui, à force d'écrire, il est tombé dans une sorte de fascination pour le sordide ; j'ai toujours une sorte d'appréhension en le lisant. Il le fait adroitement, ce n'est jamais gratuit.

Moi, je ne peux pas. Comparez ça avec les scènes physiques d'amour, je ne peux pas même faire s'embrasser deux acteurs.

Si je dois faire une scène physique, je la fais plus légère, ou plus rigolote. Mais je n'en fais plus depuis une dizaine d'années.

JEF T. – *Ce côté sordide est quand même apparu assez tôt ?*

P. G.-D. – Oh oui, très tôt. Il a toujours été un peu attiré par ça. C'est un peu normal. N'oubliez pas qu'il a été journaliste et qu'il a fréquenté la Criminelle. Mais c'est comme si on disait que le docteur Paul, le légiste, un personnage qu'il aimait bien, était sordide. Non, il faisait son métier.

Moi, je ne peux pas, je ne veux pas. C'est comme l'engagement physique, ça me fait peur...

JEF T. – *À part La Veuve, adaptée trente ans après, les autres films sont presque « contemporains », par rapport à vous... C'est des périodes, des moments, que vous avez aussi vécus.*

P. G.-D. – *La Veuve*, je l'ai fait se passer en 1936 alors que dans le livre, ce devait être 1932 ou 1933. C'est à cause des Croix-de-feux que je voulais mettre dedans ainsi que certains aspects de la politique française de l'époque. Mais par petites touches.

Je ne suis pas du tout un cinéaste politique comme Costa-Gavras, mais de temps en temps, j'en mets, comme dans *Une Femme à sa fenêtre*. Je l'ai fait avec Romy Schneider, certains petits trucs, mais c'est tout.

Pour *Le Train*, j'ai rajouté des choses de l'exode, que j'ai vécu à neuf ans. C'était contemporain de mes souvenirs d'enfance. C'est fou ce qu'on retient quand on est môme. Les enfants ont des souvenirs très visuels, des scènes, des visages – cela se rapproche beaucoup des cinéastes – les enfants n'analysent pas sur le moment lorsqu'ils regardent, ils captent une vision...

Le Locataire [Ndlr., le roman] devait être de 1933.

JEF T. – *Vous avez fait surtout des huis-clos. L'atmosphère de Simenon est souvent aussi plutôt ramassée...*

P. G.-D. – Oui, je suis aussi quelqu'un qui vit surtout dans sa chambre. Simenon n'est pas loin de ça.

J'ai vraiment l'impression de quelqu'un qui écrivait enfermé chez lui, cela se sent. En même temps, il décrit les gens dehors, la campagne, la haute mer, les canaux, l'Amérique, le Vénézuéla, l'Afrique, tout, et c'est écrit par quelqu'un qui est dans sa chambre.

Moi, mon truc, ce serait de rester dans ma chambre, d'avoir des télécommandes, d'aller faire filmer par des gens et de recomposer les images. Cela me fait peur de sortir pour filmer. Je le fais parce que les choses ne viennent pas à vous.

JEF T. – *Vous avez fait tourner des gens qui n'appartenaient pas étroitement au cinéma : Bobby Lapointe, Maurice Biraud, Paul le Person, Régine, Annie Cordy, Alain Souchon... Par amitié ?*

P. G.-D. – Biraud, oui, c'est un ami. Régine, c'était plutôt une amie de Jardin. Les autres, non. Régine, je la trouvais bien dans un personnage typique de Simenon, celui de... disons franchement le mot, il n'est pas vulgaire chez Simenon, de la pute au grand cœur. De la femme qui se donne pour gagner sa vie mais qui est capable de gratuité. Il aimait bien ça aussi. Régine possède une force et une générosité intérieures et aussi une sorte d'âpreté, un mélange des deux qui convenait bien.

Il y a des personnages de Simenon que j'aime beaucoup. C'est par exemple la petite bonne de seize-dix-sept ans, avec des petits seins en pointe, qui n'est pas vraiment belle mais dont tout le monde a envie, qui est un peu souillon mais excitante. Simenon devait aimer ça, il devait être attiré sexuellement par ce genre de femme.

Celle-là, dans *L'Étoile*, c'est Julie Jezequel.

Pour moi, il n'y a pas le cinéma d'un côté et de l'autre la télé, le théâtre, le show-biz. Je n'hésiterais pas à faire tourner un chanteur comme Renaud. Il n'y a qu'une catégorie que je prends peu, c'est les non-professionnels. Je n'ai plus de code ni de langage possible avec eux.

JEF T. – *Mais pour les premiers rôles, vous preniez de grandes pointures.*

P. G.-D. – Pour Simenon, il faut ça, ou alors des comédiens formidables... Gabin, je l'ai connu quand j'étais assistant. Je l'aimais beaucoup, mais il était redoutable si on prenait ses colères au sérieux.

Moi, son genre de mauvaise foi, qu'il reconnaissait lui-même, cela m'a toujours fait rire, j'adorais ça. En tant qu'assistant, j'ai fait beaucoup de films avec lui.

Il avait un don inouï de piquer les gestes professionnels. La première fois que je l'ai vu retourner une radio, j'ai eu l'impression de me retrouver devant mon médecin.

Delon aussi. C'est lui qui a montré à Simone comment faucher un champ.

Gabin ne s'imprégnait pas des personnages.

On avait l'impression qu'il n'était pas du tout dans le coup quand il venait tourner. Avant de tourner la séquence où il regarde un échafaudage vide dans *Le Chat* – j'avais tourné les chats avant,

sans lui – il ne parlait que de sa feuille d'impôts. J'avais l'impression qu'il aurait ses impôts dans les yeux au moment de tourner et puis je voyais qu'il jouait juste, mais sans l'émotion que j'aurais voulue. Et déjà au rush, je trouvais quelque chose de plus qu'au tournage. Et au montage, avec les chats en regard, il y avait toute sa détresse, c'était tout à fait ça.

Il savait ce qu'il fallait faire avec Simenon, il savait à peu près l'ambiguïté des personnages, mais il jouait droit.

Simone étudiait plus les personnages. En s'habillant, elle rentrait dedans. Nous avons eu une discussion de quatre heures à propos d'un petit col de dentelle dans *L'Étoile*. Elle étudiait son personnage de beaucoup plus loin alors que Jean n'en donnait pas l'air.

Mes personnages de femmes ne sont pas jeunes. *La Veuve* est dans la cinquantaine. Dans *Le Chat*, elle est beaucoup plus vieille. Je l'ai fait trapéziste parce que j'ai été marié avec Annie Fratellini pendant un long moment et que j'ai vécu dans le monde du cirque. On cherchait un métier pour cette femme, je le lui ai donné.

C'est là où je trahis Simenon. Mais Simenon, vous pouvez tout y mettre, ce qui est mauvais en rejallira, ce qui est bon restera et se mêlera.

Ses livres, c'est une sorte de riche mouture en pâte à modeler. Si la chose ajoutée est trop gratuite, on l'enlève de soi-même au montage, ça ne va pas. Si elle va, c'est qu'elle est déjà simenonienne en elle-même. C'est un gouffre, Simenon avale les choses qu'on peut y rajouter.

Vous faites le film, mais c'est beaucoup lui qui broie tout ça.

Pour la fin de *La Veuve*, je me disais, il va gueuler. Mais en fait il ne dit jamais rien sur ses films. Moi, je n'ai jamais eu de contact avec lui alors que Jardin le connaissait. Mais il a été d'une très grande gentillesse vis-à-vis de moi.

Il ne donnait jamais d'option. Pour *Le Train*, Raymond Danon, le producteur, me répétait qu'il avait fait toujours beau pendant l'exode et il doutait qu'il fasse beau pendant le tournage. Je sentais que le sujet allait m'échapper. Simenon en a eu vent et a envoyé un télégramme à Danon pour dire qu'il nous laissait gratuitement six mois. Il nous a fait cadeau de six mois pour persuader le producteur.

J'imagine qu'il avait du voir *Le Chat* et *La Veuve* parce qu'il parle de moi dans un ou deux trucs.

Mais c'est surtout parce que je connaissais sa fille, Marie-Jo, qui avait tourné dans *La Race des seigneurs*. Il parle quelquefois de mes films mais n'en donne jamais une appréciation ni rien. Il dit qu'il ne les a pas vus.

C'est fou ce qu'il a été adapté. Quand je suis arrivé dans le cinéma, on tournait beaucoup de Simenon. Il y en avait toujours un en chantier quelque part, en France, en Allemagne, en Angleterre...

Pour en revenir aux acteurs, il y a une anecdote sur Delon qui ne lui nuira pas. Il m'avait dit « oui » pour le rôle, sans lire l'adaptation. On la lui envoie en Espagne. Il répond qu'on ne lui avait jamais proposé un sujet aussi bête, des dialogues et un personnage aussi loin de lui.

Il a fini par nous recevoir avec Jardin, près d'Almería, à moins de cinq semaines du tournage.

Il a eu ce mot merveilleux : « *Donne-moi envie de faire le film...* ». Ce qui l'avait choqué, c'est qu'il faisait un gentil, quelqu'un de doux, pas du tout macho. Ce qu'il appelait idiot, c'est qu'il était perdu. Au bout de deux heures, il répond : « *Écoute, il faudra que tu me dises à chaque seconde ce que je dois faire. Pourquoi je dois sourire, être gentil...* ». Il a été formidable. Delon, dans la douceur, il garde en lui une espèce de force un peu dangereuse, dramatique.

Noiret était tout à fait dans l'univers de Simenon, tout à fait perméable, il est très intuitif. Et puis il a aussi une formidable armature classique, il a tout joué. C'est un grand lecteur, il a du en lire beaucoup.

Romy ne savait pas du tout ce que c'était. Elle savait qui était Simenon, bien entendu, mais n'avait pas dû en lire beaucoup. Ce qui l'intéressait, c'était de jouer une juive allemande et l'histoire d'amour. Romy, elle ne pensait qu'à son personnage. Elle attirait tout à elle et redonnait aussi beaucoup.

Simone connaissait Simenon mais aimait... à contrecœur. C'était un écrivain pas assez engagé pour elle. Alors qu'à mon avis, il l'est, sans l'être. C'est le chantre de la petite-bourgeoisie contre la grande. La grande est traitée de manière épouvantable dans ses romans.

Je ne sais pas si c'est dû à ses origines, je crois que c'est simplement de l'intelligence, une espèce d'intelligence du cœur, de réaliser que la vie est plus difficile pour les gens humbles, plus difficile pour assumer la vie, assumer les amours, les

contradictions, les ambiguïtés. Donc Simone disait, « oui, c'est un grand écrivain », mais cela l'énervait. Elle l'admirait, mais en préservant une sorte de défense.

JEF T. – *Il est dit que Simenon est facile à adapter. Avez-vous rencontré des difficultés particulières ?*

P. G.-D. – Les facilités, on peut tout de suite les énumérer : la force des personnages et de leurs motivations, un lieu très précis, en général lieu d'atmosphère. La difficulté vient après coup.

Son anecdote ne tient pas compte tellement des jours qui passent, d'une espèce de rigueur dramatique. Sa rigueur dramatique est intérieure aux personnages, pas dans le récit proprement dit. La progression dramatique devient difficile avec Simenon, il faut la recréer complètement. Il y a des faits, plus ou moins décousus – je ne parle pas des Maigret –, il revient sans arrêt en arrière et nous on ne peut pas pratiquer le flash-back sans cesse, cela devient lassant. Pour l'atmosphère, il suffit de bien la comprendre et de disposer de moyens.

L'Étoile, ce fut terrifiant à reconstruire, c'était sans arrêt coupé de réminiscences.

Quand vous refermez le bouquin, on se dit que c'est simple, comme pour *Le Chat* : deux personnages, ils s'aiment, ils se détestent, ils vivent dans une petite maison et à la fin, elle tue le chat, il meurt, il se tue. Mais vous ne pouvez pas prendre la première page et ensuite faire dérouler votre film. Il faut tout remâcher, tout remettre dans un autre ordre.

Cela restera cohérent de toute façon, parce que les personnages, l'atmosphère, le déroulement psychologique le sont.

Les risques viennent de l'élaboration même du récit. On en a raté, des Simenon.

J'ai peut-être raté *Le Train* parce que j'ai l'impression de m'être éloigné de Simenon.

Mais en fait, ce n'est pas tout à fait juste. Là aussi, j'ai changé la fin. Dans Simenon, il apprenait qu'elle était fusillée par un avis placardé dans son village. Elle avait été fusillée en essayant de le rejoindre. Moi, c'est le contraire, elle ne veut plus le voir, il vient au-devant d'elle. Je trouvais ça plus beau.

Mais en fait, Simenon aurait pu le faire. Lui, il va jusqu'au bout du sordide, de la fin dramatique, moi, j'ai un petit peu peur.

Comme si je voulais protéger ma vie en faisant des choses pas trop terribles.

JEF T. – Quels films trouvez-vous particulièrement réussis ?

P. G.-D. – *L'Horloger* et puis *La Vérité sur Bébé Donge*, de Decoin, *En Cas de malheur*, que j'aime beaucoup. *La Mort de Belle*, qui est certainement le meilleur film de Molinaro ; *La Marie du Port*, de Carné, qui n'était pas entièrement réussi, mais qui avait de très belles choses.

Des ratés, il y en a eu plein à la télévision.

J'y ai vu des Maigret épouvantables...

À un moment, j'ai voulu faire un Maigret. Je voulais le faire avec Depardieu. C'est le premier Maigret, quand il était jeune, quand il devient Maigret. Cela m'intéressait, il y avait une reconstitution d'époque à faire.

Et puis, je ne sais pas, ça ne s'est pas monté.

J'en avais parlé à Depardieu, il était assez excité par ce projet.

Et puis, je ne suis pas très tenté par Maigret. Le personnage me gêne. Il est trop fort, quelque part. Je n'arrive jamais à imaginer un comédien entrant dedans.

Même Gabin, je ne l'aimais pas tellement dans les Maigret...

Il y a eu Harry Baur, qui n'était pas mal, pas mal...

Il reste des tas de projets dans les tiroirs, c'est fou.

Il y en a un qui traîne comme ça, c'est [Ndlr., Maurice] Pialat qui devait le faire.

J'ai failli le faire, c'est, je crois, *La Chambre bleue*. C'était très intéressant mais il y avait beaucoup d'amour physique.

C'est l'un des domaines de Simenon où c'est très cru, pas du tout dans le sens érotique, mais dans un sens sexuel très cru qui me fait très peur en ce sens que je ne saurais pas le faire.

Il y aura encore des adaptations. Ne serait-ce que des Maigret. Chaque comédien sent qu'il peut faire Maigret. Il y aura toujours un acteur arrivant à un certain âge qui dira : « *Maigret, tiens, c'est pour moi !* ». Et il y aura toujours un producteur qui pensera faire un Maigret pour tel ou tel acteur. Ils sont tous passés chez moi.

On m'a même demandé de faire *Les Anneaux de Bicêtre*, un roman formidable, mais sur la maladie. Ça, je refuse toujours. J'ai passé beaucoup de temps dans les cliniques et, en lisant ça, j'ai trouvé que c'était tellement ça, des petits détails. Le supplice du malade qui se sent tellement tout seul et qui n'ose pas sonner la nuit où l'infirmière referme la porte sans laisser un rai de lumière. Rien que pour montrer ça, je l'aurais presque fait. Je ne veux pas montrer la maladie.



Photo Jef Tombeur

Il la connaissait bien lui aussi. Il avait une salle d'opération dans sa propriété de Suisse, au sous-sol. C'est un drôle de bonhomme, très mystérieux. Ce qui est curieux, c'est que je n'ai jamais vraiment eu envie de le connaître. Il y a quelque chose dans ce qu'il écrit qui fait que j'ai presque peur de me trouver en face d'un homme aussi cru, aussi lucide. C'est là que je ne compte plus sur la tendresse que je trouve dans ses romans. J'ai l'impression que dans la vie, il en a moins.

Je ne sais pas, c'est absolument gratuit ce que je dis... De toute façon, les auteurs m'ont toujours fait un peu peur.

NOTES SUR L'ENTRETIEN AVEC PIERRE GRANIER-DEFERRE

Assistant de divers réalisateurs dont Jean-Paul Le Chanois, Denys de La Patellière et Gilles Grangier, Pierre Granier-Deferre a réalisé de très nombreux films comme *Le Petit Garçon de l'ascenseur* (1961), *Les Aventures de Salavin* (1963), *La Métamorphose des cloportes* (1965), *Paris au mois d'août* (1966), *Le Grand Dadais* (1967).

Suivront notamment *La Horse* (1969), et les trois premières adaptations de Simenon, puis *Adieu Poulet* (1975), *La Cage* (1975), *Une Femme à sa fenêtre* (1976). *L'Ami de Vincent* (1983) suivra *L'Étoile du Nord*.

Au nombre de ses derniers films, citons *Cours privé* (1986), *Noyade interdite* (1987), *La Couleur du vent* (1988), *Archipel* (1993), *Le Petit Garçon* (1995).

Il a aussi tiré, en 1994, un téléfilm de *La Vente à la bougie* (une enquête du commissaire Maigret publiée en 1939).

Postérieurement au projet de Maigret avec Depardieu, un Maigret que P. Granier-Deferre ne refusera pas sera Bruno Cremer, qui interprètera, en 2001, pour la chaîne de télévision France 2, le fameux commissaire, avec Michel Grisola pour scénariste. Michel Grisola avait collaboré avec P. G.-D. pour *L'Étoile du Nord*.

De Simone Signoret dans *L'Étoile*, Michel Grisola dira (à Agnès Gaudichon, de La République de Seine-et-Marne, datée du 18 juin 2001) : « *L'actrice était alors très malade, mais nous l'avons attendue un an pour qu'elle assure le rôle.* »

On trouva Gérard Depardieu dans un épisode des Enquêtes du commissaire Maigret dès le début des années 1970. Il s'agissait de *Mon ami Maigret* (le rôle du commissaire étant tenu par Jean Richard, G. Depardieu interprétant De Greef).

Le romancier Pascal Jardin (14 mai 1934-30 juillet 1980), père du romancier Alexandre Jardin (1965-****), avait été l'assistant du cinéaste Marc Allégret. Pascal Jardin a écrit plus d'une centaine de dialogues de films.

Pascal Jardin avait évoqué son père, Jean – qui fut directeur de cabinet de Pierre Laval dans le gouvernement de Vichy –, dans un roman, *Le Nain jaune* ; Alexandre évoquera le sien dans *Le Zubial*, paru en 1998.

Pascal Jardin avait aussi travaillé à des adaptations pour le théâtre.

P. G.-D. et Pascal Jardin ont aussi collaboré pour des films comme *La Horse* (1969, avec Jean Gabin, adapté du roman de Michel Lambesc), *La Race des seigneurs* (1973, avec Alain Delon, adapté du roman de Félicien Marceau), *Le Toubib* (1979, avec Alain Delon, adapté du roman de Jean Freustié).

Romy Schneider (Rosemarie Albach-Retty, fille de Magda Schneider, Vienne, 23 septembre 1938-Paris, 29 mai 1982) tournera en France, notamment aux studios de Boulogne, *Le Procès*, adapté de Kafka par Orson Welles en 1962.

Romy Schneider avait tourné déjà à Paris un *Jeunes Filles en uniforme* (1958) et surtout *Christine* (1958, avec Alain Delon pour partenaire, qui sera son amant jusqu'en 1962).

Elle tournera ensuite pour René Clément (*Plein Soleil*, 1959) ou Alain Cavalier (*Le Combat dans l'île*, 1961) et de nombreux réalisateurs français dont Claude Sautet. Avec P. G.-D., elle tourne d'abord *Une Femme à sa fenêtre*, avec Philippe Noiret et Victor Lanoux.

Son premier mari (le second fut Claude Sautet, le troisième Daniel Biasini) et père de son fils, David, avait été un juif allemand, Harry Meyen.

Alain Sarda produira *Le Locataire* de Roman Polanski en 1976. *Une Étrange Affaire* précédera, avec P. G.-D., *L'Étoile*, puis ce sera *L'Ami de Vincent* et *Cours Privé*. Alain Sarda avait produit, en 2005, déjà plus de 160 films.

De P. G.-D., Raymond Danon avait pour sa part produit *Le Chat* avant de produire *Le Train*. *L'Autrichienne* (1989) est sa dernière collaboration en date avec le cinéaste.

Sous la direction de Gilles Grangier, Jean Gabin avait tourné, en 1956, *Le Sang à la tête*, et en 1963, un *Maigret voit rouge*. Le premier Simenon de Jean Gabin fut *La Marie du port*, de Marcel Carné, en 1950. Il tourne ensuite *La Vérité sur Bébé Donge* (d'Henri Decoin, 1953), *Maigret tend un piège* (Jean Delannoy, 1956), *En cas de malheur* (Claude Autant-Lara, 1958). Suivront deux Delannoy, *Maigret et l'Affaire Saint-Fiacre*, *Le Baron de l'écluse*, et un Henri Verneuil, *Le Président*.

Simone Signoret (Simone Kaminker, Wiesbaden, 25 mars 1921-Normandie, 30 septembre 1985) est surtout connue pour les classiques *Casque d'Or* (de Jacques Becker, 1951) et *Thérèse Raquin* (Marcel Carné, 1952), ou *Les Diaboliques* (Henri-Georges Clouzot, 1955), et les Granier-Deferre, et encore pour *La Vie devant soi* (de Moshe Mizrahi, 1978, d'après le roman d'Émile Ajar, alias Romain Gary). Mais elle était aussi célèbre pour avoir été la compagne de l'acteur et chanteur Yves Montand, avec lequel elle joue dans *Compartiment tueurs* (Costa-Gavras, 1965).

Simone Signoret avait d'abord épousé le réalisateur Yves Allégret en 1941 (elle épousera Montand dix ans plus tard). Avant *La Veuve*, elle avait déjà tourné avec Alain Delon dans *Les Granges brûlées* (de Jean Chapot, en 1973).

Créée par l'écrivain Maurice d'Hartoy, en 1927, l'association d'anciens combattants Les Croix-de-feux (le nom provient de la décoration la croix de feu décernée à tout combattant étant monté au front lors de la Grande Guerre) avait été rejointe en 1928 par le lieutenant-colonel en retraite François de La Rocque qui en deviendra le président en 1931. En février 1934, aux côtés de ligues d'extrême droite, de nombreux membres des Croix-de-feux tentent d'envahir le Palais Bourbon.

La répression armée et l'agitation qui s'ensuivit provoquera la chute du gouvernement Daladier.

L'action d'*Une Femme à sa fenêtre*, film de Pierre Granier-Deferre (1976), avec Romy Schneider, Umberto Orsini, Victor Lanoux et Philippe Noiret, se déroule à Delphes, en 1936. Une femme tombe amoureuse d'un militant communiste et elle fuira les troupes allemandes en confiant à son mari l'enfant qu'elle a eu avec son amant.

Marie-Jo Simenon avait eu un petit rôle dans *La Race des seigneurs* (1973, avec Alain Delon, Sydney Rome, Claude Rich et Jeanne Moreau, scénario cosigné avec Pascal Jardin).

Marie-Georges, dite Marie-Jo, est la fille Denyse Ouimet, secrétaire de Simenon, rencontrée à New-York en 1945 et qu'il épousera cinq ans plus tard ; elle est née à Sharon, près de Lakeville, Connecticut, le 23 février 1953.

Elle devait faire, deux ans plus tard, une première tentative d'autodestruction (aux barbituriques), le 15 mai 1975. Âgée de 25 ans, elle se tuera d'une balle en plein cœur le 18 mai 1978.

Elle s'était enfuie de la maison familiale de Lausanne en septembre 1971 pour s'installer à Paris. Admise au cours Simon, elle va trouver des emplois de figuration. À l'automne 1970, son père avait écrit un livre étrangement prémonitoire, *La Disparition d'Odile*, narrant la fugue à Paris d'une jeune fille de Lausanne qui tentera de se donner la mort. Denyse Simenon avait réglé ses comptes avec son ex-mari dans un essai dicté, *Un Oiseau pour le chat* (1978) qui sera suivi d'un portrait à charge, *Le Phallus d'or* (sous le pseudonyme d'Odile Dessane). Il est possible que, comme le pensait son père, les déséquilibres de sa mère aient influencé Marie-Jo. Mais sa relation avec son père était loin d'être simple. Simenon rédigea ses *Mémoires intimes*, suivis du *Livre de Marie-Jo* aux débuts des années 1980 avant de mourir, le 4 septembre 1989..

Marie-Jo Simenon avait aussi obtenu un petit rôle dans *Que la fête commence...* de Bertrand Tavernier, en 1974, dans *Nada* de Claude Chabrol, et son frère, Marc Simenon, lui avait confié un personnage secondaire de son film *Par le Sang des autres* (1974).

Le dramaturge Howard Ginsberg tirera une pièce des circonstances entourant son suicide : ce sera *Murder in Paris* (adapté pour la radio par la BBC en 2002). En mai 2003, le romancier José Manuel Costas donnera une version fantasmée (mais très documentée) de l'histoire de Marie-Jo dans *Cuerpos Salvajes* (Ed. Algaida).

En 1928, G. Simenon avait acquis un canot de 5,5 m, la *Ginette*, et il part pour un long périple dont il tirera des reportages. Divers romans de Simenon auront pour cadre l'univers de la batellerie. Jean Vigo, pour son film *L'Atalante*, consultera Simenon. Ce dernier fera une longue escale à Moret-sur-Loing. Il entreprendra ensuite un nouveau périple, cette fois à bord de son *Ostrogoth*, vers les Pays-Bas ; et c'est à Delfzijl, à bord d'une barge désaffectée (*L'Ostrogoth* étant au calfatage) qu'il transforme en bureau annexe, que Simenon créera le personnage du commissaire Maigret.

En 1931, dans *Vu*, Simenon donnera le récit « Une France inconnue, ou l'aventure entre deux berges », puis ce sera, en 1937, dans *Marianne*, un autre compte-rendu de la période de la *Ginette* : « Long Cours sur les rivières et canaux ».

Bien plus tard, pour L'Humanité, Simenon décrit ses débuts sur la *Ginette* :

« J'achetais d'occasion un youyou de cinq mètres, le *Ginette*. Une tente, deux matelas, un carré à l'arrière pour la machine à écrire et les casseroles ; il faut bien un minimum de choses pour vivre. Les riverains nous considéraient avec curiosité, et parfois non sans méfiance. Nous faisons halte à l'orée d'un bois, au bord d'une prairie. Nous dressons la tente. Boule (Ndlr., une jeune domestique, Henriette Liberge, qui assistait « Tigy », Régine Renchon, la femme de Simenon, lequel ne dédaignait pas les amours ancillaires) préparait la tambouille (...) Partis de Paris, notre première escale fut à l'île d'Amour, avant Lagny. Nous ne couvrions pas de longues distances par jour. Je n'avais qu'un moteur rudimentaire et de faible puissance. Nous avons filé vers Reims, par petites étapes, tantôt sur la Marne, tantôt par le canal, traversant la Brie, qui est si belle. »

Paru dans *Marianne* fin 1933, *Le Locataire* a été écrit à Marsilly (Charentes-Maritimes) au cours de l'été 1932. Le récit a été porté à l'écran sous le titre du *Dernier Refuge* par Jacques Constant (1940). Marc Maurette allait reprendre le même titre par la suite pour un film sorti en juillet 1947, avec Raymond Rouleau et Giselle Pascal dans les principaux rôles.

Maurice Biraud (Paris, 3 mars 1922-Boulogne/Seine, 24 décembre 1982) était animateur de radio à *Europe 1*, notamment en compagnie de Francis Blanche. Il a notamment tourné dans *Le Petit Garçon de l'ascenseur* (1962) et *Les Aventures de Salavin* (1963), *La Confession de minuit* (1964), sous la direction de P. G.-D. avant de tourner dans *Le Train*.

Robert « Boby » Lapointe (Pézenas, 16 avril 1922-Pézenas, 29 juin 1972) était un chanteur de variétés que François Truffaut révélera dans son film *Tirez sur le pianiste* (1960).

Régine Choukroun-Zylberberg (Paris, 26 décembre 1929), fille du patron d'un restaurant kasher tunisien du quartier parisien de Belleville, est tenancière d'établissements nocturnes. Elle s'est lancée dans la chanson en 1965, parrainée par Charles Aznavour et Henri Salvador, puis Serge Gainsbourg et la chanteuse Barbara. En 2004, elle recrée pour le théâtre le rôle de Madame Rosa de *La Vie devant soi*.

Annie Cordy (Léonie Cooreman, Schaerbeek, Belgique, 16 juin 1928), chanteuse, interprète de comédies musicales et d'opérettes, a aussi participé à de nombreux films.

Alain Souchon (Casablanca, Maroc, 27 mai 1944), chanteur à textes dits intimistes, avait été découvert en même temps que le chanteur Laurent Voulzy, dont il sera le parolier, ce dernier étant son arrangeur. Il a participé à sept films.

L'acteur français Louis Arbessier (1907-1998) fut le premier Maigret de l'ex-O.R.T.F. Harry Baur (1880-1943), l'avait précédé sur le grand écran, notamment dans *La Tête d'un homme* (1932). Albert Préjean (1893-1979) lui succéda dans divers films des années 1942-1945. Parmi les très nombreux interprètes du personnage de Maigret, citons aussi l'Italien Gino Cervi (1901-1974, qui fut le maire Peppone des films de Dom Camillo, interprété par Fernandel, lequel avait joué, en 1952, dans *Le Fruit défendu*, d'Henri Verneuil, tiré du roman *Lettre à mon juge*), le Gallois Rupert Davies (1916-1976), l'Anglais Charles Laughton (1899-1962), le Suisse Michel Simon (1895-1975) qui sera dirigé par Henri Verneuil dans *Le Témoignage de l'enfant de chœur* (1952), l'un des épisodes du film *Brelan d'as*. Une petite trentaine d'acteurs ont interprété Maigret, personnage présent dans au moins 103 récits principaux (75 romans, 28 nouvelles) de Simenon. Pierre Boileau et Thomas Narcejac, Robert J. Courtine, d'autres, ont écrit des pastiches d'enquêtes du commissaire Maigret.

La Mort de Belle fait partie des romans rédigés aux États-Unis (ici, dans le Connecticut, en décembre 1951). Les dialogues du film d'Édouard Molinaro sont de Jean Anouilh. Sorti en 1961, ce film a pour vedette Jean Desailly (Paris, 24 août 1920) qui avait tourné, en 1959, dans *Le Baron de l'écluse*, de Jean Delannoy.

Jean Desailly avait été auparavant au générique de *Maigret tend un piège*, de Delannoy.

S'il y a bien une chambre bleue (et une jaune) dans *La Vieille Dame de Bayeux*, *La Chambre bleue* est un roman de janvier 1964 dont le titre originellement envisagé était *Les Amants frénétiques*. Une partie de l'action se déroule dans la chambre bleue de l'hôtel Les Voyageurs où se retrouvent les amants, Tony et Andrée, laquelle empoisonnera son conjoint et l'épouse de Tony, à l'insu de ce dernier, lequel sera condamnée pour des crimes qu'il n'a pas commis.

Le roman *Les Anneaux de Bicêtre* (publié en 1963) a été adapté en téléfilm fin 1976 par Louis Gros-pierre avec Alain Bouquet dans le rôle de René Maugras, patron de presse tombé dans le coma et resté incapable de se mouvoir ou de parler. Le titre original, *Les Cloches de Bicêtre*, évoquait celles de la chapelle de cet hôpital parisien.

P.-S. – Ne revenons pas encore ici sur la polémique lancée par François Truffaut et André Bazin dans *Les Cahiers du cinéma* à propos des adaptations des dialoguistes Jean Aurenche et Pierre Bost. Pour saisir toute la portée de la réflexion de Pierre Granier-Deferre à propos de la fin fortement remaniée de *La Veuve* (« *Simenon aurait pu le faire...* »), on se reportera aux notes des entretiens avec soit Claude Autant-Lara, soit Bertrand Tavernier.

