

L'Horloger de Saint-Paul

Bertrand Tavernier –1974

Un récit de Simenon adapté au
contexte politique de la France des
années 1970



Compétences mobilisées

- Se familiariser avec l'analyse comparée du récit romanesque et du récit filmique à partir de l'exemple d'un film d'auteur français qui vise à la fois une fidélité à l'œuvre littéraire et entend actualiser le contenu du roman en le pensant par rapport à la société de son temps ;

- Apprendre à commenter certaines représentations du monde véhiculées par le film, en particulier concernant des aspects qui intéressent les études sur le genre (*gender*) ;
- Contextualiser une production culturelle.

Cette fiche s'adresse prioritairement à des enseignant-e-s de français (adaptation d'un œuvre littéraire), ponctuellement [→] pour d'autres disciplines de sciences humaines (histoire, géographie, etc.).

Un PowerPoint ainsi que des extraits de films sont à disposition sur le site du Centre d'études cinématographiques de l'Université de Lausanne (onglet « Le Passculture fait son cinéma »). La mention « slide » renvoie aux pages du Powerpoint associé à ce document.

Pourquoi travailler ce film en classe ?

Écrit en 1954 aux États-Unis et en langue française par l'écrivain belge Georges Simenon qui passa les dernières années de sa vie à Lausanne, *L'Horloger d'Everton* fait partie, en tant que « roman dur » (comme on appelle ceux de ses romans qui n'appartiennent pas à la série des *Maigret*), des œuvres les plus légitimées de l'auteur – il est à ce titre significatif qu'on le trouve dans le deuxième tome des *Romans* publiés dans la Bibliothèque de la Pléiade¹. Alors que l'œuvre littéraire a été écrite aux États-Unis (slide 2) par un auteur aguerri et très prolifique – il est sans doute l'écrivain francophone du XX^e siècle le plus adapté pour le grand et le petit écran (en particulier en raison de la pléthore d'adaptations de nouvelles et romans de la série *Maigret*) – qui situe son histoire dans le pays où il séjourne depuis près de 10 ans, l'adaptation est due à Bertrand Tavernier, qui réalisait là son premier long-métrage après avoir travaillé dans le milieu du cinéma en tant qu'attaché de presse (notamment grâce au soutien de l'acteur principal Philippe Noiret, qui jouera par la suite dans quatre autres de ses films). Recourant au duo de scénaristes de la génération précédente (la « Qualité française ») composé de Jean Aurenche et Pierre Bost (de sorte que le film est à la fois postérieur à la Nouvelle Vague et classique dans sa facture), Tavernier procède à une importante transposition en modifiant le cadre du récit à un niveau tant géographique, historique qu'idéologique : l'histoire du film se passe non plus dans une petite ville (fictive) de l'État de New-York, mais à Lyon, ce qui implique une modification du titre (Everton est remplacé par le nom d'un quartier lyonnais, Saint-Paul, slide 3) ; l'époque représentée dans le roman est contemporaine de sa rédaction, tandis que le film ne procède à aucune reconstitution, mais situe l'histoire dans la première moitié des années 1970. [→] Or Tavernier prend le parti de développer les conséquences de cette actualisation en intégrant une dimension totalement absente de l'œuvre originale qui consiste à inscrire ce qui relève de l'intrigue policière dans le contexte des mouvements de contestation sociale des années 1960-1970. De la sorte, la

¹ Les références paginales seront données ici dans cette édition (Gallimard, 2003).

thématique de la relation père-fils est inscrite par les adaptateurs au sein d'un conflit générationnel plus large. Une notice dédiée au roman dans un dictionnaire consacré aux récits de Simenon précise ainsi cette thématique :

« Le sentiment paternel, qui est l'une des meilleures sources d'inspiration de Simenon, nourrit ce roman fondé sur le thème de l'incommunicabilité entre un père et un fils. Le récit, fait du point de vue du héros, détaille ses tentatives pour obtenir un signe d'affection ou de connivence qu'il finit soudain par ne plus espérer que dans un autre avenir, à peine entrevu ».

Maurice Pion (dir.), *L'Univers de Simenon*, Paris, Presses de la Cité, 1983, p. 178.

Ce qui est dit du roman vaut également pour le film, qui favorise l'identification au père interprété par Noiret, plongé dans un complet désarroi. C'est toutefois avant tout l'opportunité d'ajouter une dimension politique qui a motivé l'intérêt de Tavernier pour le roman dont il a projeté l'adaptation avec une grande opiniâtreté (en économisant pendant deux ans pour avancer de l'argent personnel et en proposant à l'écrivain les deux tiers de son salaire en échange d'une réduction initiale de la cession des droits), comme il l'indiquait dans une de ses lettres à Simenon à l'époque où il tentait (d'abord vainement) d'obtenir les droits d'adaptation à des conditions plus adaptées à un premier film d'un réalisateur inconnu :

« Je veux faire ce film et je suis prêt à venir vous expliquer pourquoi, comment je veux l'adapter, ce qui me bouleverse dans ce roman. [...] Tout le drame d'une génération est exploré, senti avec quelques années d'avance. Le personnage du jeune hante notre vie. Je connais des dizaines d'amis qui ont été tentés par cette fuite et j'ai lu et suivi le drame de ces révoltés, de ces écorchés vifs, gauchistes ou anarchistes qui se battent obscurément contre un carcan qui les écrase. Je vous préviens que je voudrais absolument donner à cette histoire un contenu réaliste et politique sur la France actuelle, sur les rapports entre les générations. » (slide 4).

Lettre non datée (vers 1970) de Tavernier à Simenon, reproduite dans Ch. Janssens, *La Fascination Simenon* p. 162.

➔ Le récit de Simenon donne au cinéphile Tavernier l'occasion non pas de partager le point de vue d'un « révolté », mais d'appréhender le comportement de celui-ci de manière indirecte, au travers d'un père qui en vient peu à peu – à l'instar du spectateur – à comprendre son fils, tout en souffrant de ne plus pouvoir communiquer avec lui. Nous sommes loin d'un cinéma engagé : il s'agit plutôt ici de considérer les choses à distance, en observateur impuissant mais compréhensif. Cet ajout du réalisateur et de ses scénaristes n'est pas seulement adventice dans le récit du film : il est significatif que la voiture en flammes figure sur l'affiche du film de l'époque – et

également qu'elle n'y figure plus dans plusieurs éditions DVD qui se bornent à mettre l'accent sur le quotidien et la solitude du personnage interprété par la vedette Philippe Noiret (slide 5).

L'histoire de cette fiction a en effet cela de particulier qu'elle est racontée du point de vue d'un père qui s'est dédié toute sa vie à son fils auquel il voue une énorme affection et qui découvre tout à coup, au moment où la police le contacte, le fossé d'incommunicabilité qui le sépare du jeune homme dont il se croyait complice, et qui est désormais devenu un meurtrier en fuite. La jeune génération demeure donc dans un hors-champ du récit, sorte de point aveugle qui peut toutefois être comblé dans la discussion en classe en imaginant le point de vue du fils (désir de fuite, affirmation de soi, sentiment d'incompréhension de la part des parents, vengeance, etc.) ; le film, d'ailleurs, suggère ce retournement tout en conservant néanmoins un récit focalisé sur le père.

[→] Le contexte politique : un apport du film

Alors que l'on ne sait rien des motivations de Ben dans le roman de Simenon (si ce n'est qu'il souhaite épouser sa jeune compagne), le film hisse l'intrigue individuelle au niveau de la peinture d'une génération : le fils du personnage principal ne tue pas pour voler une voiture et prendre la fuite, au contraire, il met le feu à cette voiture qui est associée au patronat grand bourgeois et au patriarcat qui assigne aux femmes une position de subordination. Par ailleurs, dans la chambre de Bernard, on voit très distinctement à l'arrière-plan, derrière l'inspecteur de police (Jean Rochefort) venu se renseigner à propos du jeune homme, une carte géographique de la France intitulée « La France polluée », annotée par Bernard (slide 6).



L'automobile incarne donc plusieurs symboles forts dont on comprend qu'ils ont constitué une cause de la révolte du jeune homme, ce qui explique que l'image de la voiture en flammes occupe une place si nodale dans le film : le pré-générique n'a pour seule finalité que de nous la montrer, et cette image se poursuit pendant l'intégralité du générique (slide 7), avant que la voiture ne soit à nouveau montrée, complètement consumée, lorsqu'elle est observée par un journaliste d'informations bien décidé à présenter l'affaire comme une action gauchiste et à rendre antipathique les fuyards (il demande à son photographe des images de l'intérieur du véhicule : « les carcasses de fauteuils c'est payant, ça fait pleurer les chaumières ») (slide 8, **extrait 1**), puis qu'une famille venue pour se divertir avec l'objet d'un récent fait divers (slide 9). Le roman et le film proposent une critique des « mass media », l'histoire intime du père permettant à la radio d'exploiter la fibre de la sensiblerie à des fins de sensationnalisme, et de présenter le fait divers par le prisme du discours de l'état. Michel se refuse d'abord à politiser l'affaire, et s'offusque de la récupération politique des actes de son fils à laquelle il assiste. La séquence dans la brasserie qui retransmet le téléjournal de TF1 offre à ce titre une vitrine des positions visant à instaurer plus de répression face à des mouvements libertaires [**extrait 2**]. L'un des citoyens interrogés s'exprime d'une manière tout à fait emblématique d'une posture consumériste : « Tuer un bonhomme, ils avaient peut-être des raisons, mais brûler sa voiture, alors là... ». Le journaliste tout de blanc vêtu dit à l'inspecteur de police : « C'est la mode, de brûler des voitures ». Avec ce motif, le film s'inscrit dans le prolongement de Mai 68. En effet, comme l'a rappelé à l'occasion des 50 ans de ces événements un journaliste du *Monde* :

« La voiture est l'un des fils rouges de Mai 68. Les grèves les plus en vue sont organisées dans les usines des constructeurs, les automobiles offrent un matériau de choix pour constituer une barricade et le rationnement de l'essence fait surgir de longues files d'attente aux abords des stations-service. L'automobile, objet de consommation devenu indispensable, offre une visibilité toute particulière à ceux qui la produisent comme à ceux qui en détruisent, alliés – même si c'est d'assez loin – pour contester le pouvoir en place. L'automobile incarne mieux qu'aucun autre secteur le modèle industriel dominant, parvenu à maturité dans les années 1960, qui conjugue production à très grande échelle, automatisation poussée et recours massif à une main-d'œuvre d'origine étrangère. »² (slide 10)

Ce motif peut être bien sûr discuté, en notant certaines différences notables (si ce n'est en termes de visibilité médiatique), avec les déprédations commises notamment pendant les manifestations des gilets jaunes par des casseurs.

² Jean-Michel Normand, « Mai 68 et l'automobile : sous le pavé, le garage », *Le Monde*, 3 mai 2018.

La dimension politique passe également dans le film par le biais des dialogues, alors que dans le roman, Dave n'a quasiment aucune interaction sociale, si ce n'est avec son ami Musak, retiré et bougon, avec lequel il se contente de jouer rituellement dans la véranda à un jeu de dés, et dont il ne sait presque rien. Tavernier modifie cette rencontre de deux solitudes en inscrivant Michel dans un collectif, et ce dès la séquence inaugurale d'un repas arrosé entre amis « bon vivants » dans un bouchon lyonnais, qui est l'occasion d'échanges sur un ton de la plaisanterie qui sont principalement à teneur politique (la plupart des discussions du film auront d'ailleurs lieu à table). Par ailleurs, Michel a un ami proche, Antoine, interprété par Jacques Denis qui est fortement lié à des rôles d'intellectuel de gauche, à partir notamment du film *La Salamandre* (1971) du cinéaste suisse Alain Tanner (puis dans *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000*, 1976, du même réalisateur). La discussion avec celui-ci, en dépit de désaccords, joue un rôle important dans la prise de conscience politique de Michel. Dans la discussion qui suit le procès – éliidé encore plus dans le film que dans le roman –, Antoine porte en quelque sorte le discours du film (**extrait 3**) :

Antoine : « Ils ont jugé Bernard comme un terroriste, mais ils ont tout fait pour que le procès ne devienne pas vraiment politique. J'aurais voulu leur dire des tas de choses. J'aurais voulu leur dire « quand on arrive plus à respirer on finit par casser les vitres ». [...] On étouffe dans ce putain de pays ! Avec ce climat de lâcheté, cette espèce de confort satisfait que l'on entretient par tous les moyens, et merde !

[...]

En vous voyant tous les deux – surtout toi – devant tous ces... honnêtes gens, j'ai pensé qu'il n'y avait que vous deux dans la salle. » (slide 11) [**extrait 3**]



La révolte de Bernard n'est par conséquent pas représentée frontalement dans le film, mais *via* les réactions qu'elle suscite chez les uns et les autres.

L'incapacité des parents à comprendre la génération de leurs enfants est soulignée dans les échanges entre Michel et l'inspecteur (Jean Rochefort), qui lui parle de sa propre expérience de père avec beaucoup d'affection et de compréhension, loin des représentations usuelles de la police au cinéma (ce qui accroît l'effet de réalisme du film). L'identification au personnage interprété par Noiret est favorisée par l'état de crise de celui-ci, par l'affection bonhomme et inconditionnelle qu'il porte à son fils et par son statut de victime d'événements qu'il ne maîtrise pas (ce n'est pas un hasard si l'un des plans le montre au sommet d'une église, au croisement de poutres en croix, slide 12). À la toute fin, alors qu'il quitte la prison où il a vu son fils, Michel esquisse un sourire, et l'on comprend que son soutien est resté intact (slide 13), qu'il ressent de la fierté à l'égard de Bernard.

[>] La représentation de la femme (dimension d'étude sur le genre, en particulier sur le plan de l'égalité hommes/femmes)

Le roman présente une quasi-absence de personnages féminins qui agissent ou s'expriment dans le présent du récit. Dave Galloway a dû élever seul son fils Ben auquel il a dédié toute son existence à partir de la fuite de son épouse (il l'a juste confié à une voisine pendant qu'il travaillait, dont on ne sait rien), qui les a quittés sans un mot lorsque Ben étant encore bébé, puis a demandé le divorce. En qualifiant ce personnage de « femelle » (terme fréquent sous la plume de Simenon), le romancier recourt à un comparant animalier qui essentialise un comportement (il s'agit d'une femme impossible à maîtriser, et par conséquent néfaste pour l'homme).

Le soir où il découvre que Ben n'est pas rentré – moment absent du film puisque Michel ne constate pas son absence (ni celle de la camionnette) et n'apprend la cavale de son fils par la police le lendemain (slide 14) –, Dave ressent un « effondrement total » (p. 583) qu'il a déjà vécu au moment du départ de sa femme : Simenon introduit ici un flash-back, alors que le film se cantonne strictement au présent de l'action, le passé n'étant évoqué que rarement, et de manière très allusive. L'amie de Ben, avec laquelle il a voulu se rendre dans un autre état pour l'épouser, est inconnue de Dave sur lequel se concentre le récit (qui est toutefois à la troisième personne), et sa mère est représentée de manière très dépréciative. Le récit ne comporte aucun autre personnage féminin, si ce n'est une journaliste qui leurre Dave : par contre, la filiation qui conduit du père de Dave au futur fils de Ben représente un axe central du récit qui est une réflexion sur la paternité et l'affirmation virile – un sujet complètement évacué dans le film.

Dans *L'Horloger de Saint-Paul*, l'absence de la mère ne s'explique pas par un abandon des deux hommes, comme l'explique Michel au journaliste : « Non, je ne suis pas veuf. Ma femme est morte, mais... nous étions déjà séparée. Enfin je suis veuf quand même, quoi. J'ai été aussi malheureux qu'un vrai veuf ».

Michel Descombes est certes une figure qui attire l'empathie, mais aucun élément ne signifie qu'il aurait été la victime d'une épouse ingrate, car le film ne représente rien de son passé avec elle, et supprime tout ce qui concerne le couple des parents de Michel. Enfant, Bernard n'a par ailleurs pas vécu seulement avec son père, mais c'est une dame, Madeleine, une femme discrète et bienveillante, qui s'est chargée de l'élever, autour de laquelle une séquence est construite (slide 15) et qui revient à la fin du film, à l'issue du procès ; Michel apprend qu'elle en savait plus que lui sur l'amour de son fils pour Liliane Torrini³, ouvrière. Liliane joue un rôle central dans le drame exposé par le film puisque l'on comprend que la victime du jeune couple n'a pas été choisie au hasard, mais qu'il s'agit d'un agent de surveillance du patron de Liliane, Razon, qui a sans doute essayé d'abuser d'elle et l'a maltraitée. Michel en apprend plus à propos de cet homme riche, violent et méprisant à l'égard des femmes de la bouche d'une autre ouvrière de l'usine, amie de Liliane, dans une courte scène décisive pour l'interprétation du film qui n'a aucun équivalent dans le roman :



« On connaissait Razon. [...] C'était un type très moche [...]. Il arrêta pas de nous faire des saloperies, c'était une véritable ordure. Alors des types comme ça, j'dis pas qu'il faut les tuer, mais faut pas qu'y en ait. Un jour dans un piquet de grève, il a foncé avec sa bagnole, y'a eu deux flics de blessés. Naturellement, l'enquête n'a pas abouti. »

Contrairement au récit du roman, où Ben possède son propre pistolet automatique (p. 623) qui sera l'arme d'un crime perpétré sur un inconnu pour lui voler sa voiture, un certain Charles Ralston (p. 609) croisé par hasard sur la route par le couple en fuite, c'est avec l'arme même de Razon que Bernard tue ce dernier, ce qui tend à accréditer le fait qu'il s'agit d'un crime passionnel (et exclu toute préméditation de la violence ou fétichisme des armes). Dans le contexte américain de Simenon, la fuite du jeune couple en cavale ressemble plus au récit de *Bonnie & Clyde*, les deux jeunes

³ Elle est interprétée par Christine Pascal qui jouera par la suite dans quatre autres films de Tavernier, prendra la nationalité suisse et deviendra également réalisatrice.

gens se réfugiant dans une ferme prise d'assaut par le shérif et occasionnant une fusillade ; dans le film, on apprend qu'ils se sont simplement rendus à la police.

Même si tous les personnages principaux du film sont des hommes, la peinture des personnages féminins y est beaucoup moins dévalorisante que dans le roman, et le récit se noue autour d'un refus des rapports de pouvoir entre homme et femme tels qu'ils sont posés dans une société patriarcale et capitaliste.

Citations du roman

La mère indigne

« Le lit n'était pas défait. Il n'y avait personne. Sur la carpelette traînait une vieille paire de souliers. Alors, il [Dave] avait ouvert l'autre porte et s'était immobilisé, tremblant tout à coup de la peur qu'il venait d'avoir. Ruth n'avait pas emporté le bébé ! Ben était là, dans son berceau, tout chaud, paisible, répandant une bonne odeur de pain frais.

« Tu ne trouves pas qu'il sent le pain chaud ? », avait-il dit une fois à sa femme.

Elle avait répondu, sans méchanceté, il en était sûr, simplement parce que c'était sa façon de penser :

« Il sent le pipi, comme tous les bébés »

[...]

Elle avait emporté toutes ses affaires [...].

Longtemps après, il s'est dirigé vers la cuisine pour s'assurer qu'elle ne lui avait pas laissé un billet sur la table. Il n'y en avait pas. Pourtant, il ne s'était pas tout à fait trompé. Dans la poubelle, près de l'évier, il trouva une certaine quantité de bouts de papier qu'il eut la patience d'assembler comme les pièces d'un puzzle.

Elle avait eu l'intention de lui laisser un message, mais n'était pas parvenue à le rédiger. Elle en avait commencé plusieurs, de son écriture irrégulière, avec des fautes d'orthographe. » (p. 585) (slide 17)

« C'était une femelle plutôt qu'une femme et le seul mouvement de ses hanches suffisait à le troubler » (p. 651).

À propos de la mère de Lillian :

« Quelque chose au sujet de quoi ? », demanda-t-il.

– De Ben et de ma fille. Ils sont partis tous les deux.

Elle avait des larmes aux yeux, mais on sentait que c'étaient des larmes machinales, conventionnelles, qu'en réalité elle n'était pas en proie à une violente douleur » (p. 589).

Des pères aux fils

Dans le roman, l'idée d'une filiation masculine et d'une forme de révolte après une crise de virilité remonte au père de Dave, et tout le récit, jusqu'à sa phrase conclusive, est traversé par cette idée :

« Il [le père de Dave Galloway] s'était entendu reprocher cette escapade toute sa vie et, chaque fois, il baissait la tête. Dave n'en était pas moins persuadé qu'il était content de l'avoir faite. Il arrivait à son père, quand sa femme lui parlait durement, d'adresser un clin d'œil à son fils, comme si l'enfant pouvait déjà comprendre.

[...]

Souvent, dans son appartement, dans son magasin, et même dans la rue, Dave parlait à mi-voix à son père et à son fils qui l'accompagnaient partout. Bientôt, il parlerait à son petit-fils aussi pour lui révéler le secret des hommes. FIN. » (p. 686 et 691). (slide 18)

Dans le film, la mère a déjà choisi un prénom pour une fille, mais le sexe du bébé n'est pas connu, et Bernard ne réagit pas à l'idée de son père de lui donner son prénom à lui ; en outre, nous ne savons rien du père de Michel.

Trois extraits du film

Le journaliste devant la carcasse de l'auto (extrait 1)

L'extrait débute à la fin de la séquence de perquisition des policiers chez Razon, lorsque l'inspecteur (Jean Rochefort) explique la manière dont il perçoit le statut de la victime de Bernard, propice à l'exercice d'un abus de pouvoir sous couvert de la défense des intérêts du patronat : un « flic d'usine » (le fait que l'expression soit la dernière du dialogue la met en exergue). Il est important que ce commentaire précède l'image sur la carcasse de voiture autour de laquelle s'affairent les journalistes. Le commentaire de Costes, journaliste (Jacques Hilling) dont on comprend qu'il sait manipuler l'information sans se salir les mains (son costume est d'un blanc immaculé) et qui se situe au centre de la séquence (un zoom arrière puis avant se concentre sur lui), s'étonne que les amants n'aient pas pris la voiture de Razon pour fuir (alternative qui est celle du récit romanesque) et signifie qu'il entend exploiter ce fait divers en en faisant une affaire politique.

Discussion entre Michel et Antoine dans la brasserie (extrait 2)

La séquence s'ouvre sur un plan qu'occupe en plein cadre un écran noir/blanc de télévision : le discours du bulletin d'informations semble s'introduire dans le restaurant, comme s'il était vu et entendu de tous. Les intervenants devant la caméra illustrent

des discours que le film incite à prendre avec ironie ; d'ailleurs, l'hommage à Razon est perturbé par un problème de retransmission. Antoine est filmé frontalement, comme une figure d'opposition au discours télévisuel. La deuxième partie de la séquence est élargie à Michel, qui s'insurge devant la manipulation médiatique, et ce qu'il considère être une réappropriation politique de l'acte de son fils, y compris par la gauche. Michel veut réduire le social à l'individuel car il sait que la peine sera plus lourde pour Bernard dans la premier cas ; on peut dire qu'il essaie de ramener les enjeux à ceux du roman, mais le film s'en émancipe.

Après le procès

Le procès est raconté rétrospectivement et succinctement par le dialogue entre les deux amis. On comprend que Michel et Antoine ont évolué à la suite de ce drame. Deux seuls plans dans cet extrait : le premier en zoom dans l'axe de la passerelle, le second en plan rapproché de $\frac{3}{4}$ face avec les deux personnages dialoguant dans le champ, afin de souligner combien les deux hommes sont soudés (par opposition au champ/contrechamp qui fragmente en deux séries). Antoine témoigne de la communication retrouvée de Michel avec son fils. La séquence finale au parloir confirme ce rapprochement : Michel lui raconte une forme d'acte de bravoure de sa part durant l'Occupation.