

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Simenon et la radio

HOUTART, Manon

Published in:
Traces

Publication date:
2020

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

HOUTART, M 2020, 'Simenon et la radio: Les adaptations de Pierre Assouline pour France Culture', *Traces*, vol. 24.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

TRACES

24

Couverture : Portrait de Simenon par Cocteau (pointe sèche, 1957, 25 × 40 cm)
Coll. Fonds Simenon.

Dépôt légal D/2020/12.839/32

ISBN 978-2-87562-263-1

ISSN 0778-0702

© Copyright Presses Universitaires de Liège 2020

Presses Universitaires de Liège

Quai Roosevelt 1b, B-4000 Liège (Belgique)

<http://www.presses.uliege.be>

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Imprimé en Belgique

Traces 24

Il avait appris à écrire

Incipit des romans de Georges Simenon

Édition de Jean-Louis DUMORTIER

Presses Universitaires de Liège

2020

**COMITÉ DE GESTION DU CENTRE D'ÉTUDES GEORGES SIMENON
ET DU COMITÉ DE RÉDACTION DE TRACES**

Danielle BAJOMÉE, présidente du Centre
Benoit DENIS, directeur du Centre
Laurent DEMOULIN, conservateur du Fonds
Jean-Louis DUMORTIER, directeur de publication
Jean-Marie KLINKENBERG
Danièle LATIN

Table des matières

Jean-Louis Dumortier	
Éditorial	9
Christine Bister	
Qui passe quoi? Commentaire de l'incipit de <i>Passage de la ligne</i>	11
Christian Neys	
Sur l'incipit des <i>Complices</i>	19
Jean-Louis Dumortier	
« Embarqué ». Une étude de l'incipit de <i>La Chambre bleue</i>	27
Benoît Denis	
Se tromper de genre. À propos de <i>Novembre</i>	39
François-Jean Authier	
Départ du <i>Train</i> de Georges Simenon : quand la vie ordinaire déraile	51
Sandrine Marcillaud-Authier	
Chronique d'une mort annoncée : premiers et derniers mots du <i>Petit homme d'Arkhangelsk</i>	59
Ionna Papaspyridou	
À propos de l'incipit de <i>Feux rouges</i>	69
Hélène Tatsopoulou	
L'embarquement pour l'Afrique dans <i>Le Coup de lune</i>	75
Marina Geat	
Une lecture de l'incipit de <i>L'Âne rouge</i>	83
Thierry Ozwald	
Le bonheur est dans le crime : à propos de l'incipit de <i>La Vérité sur Bébé Donge</i>	101

Paul Mercier

Un train peut en cacher un autre. Une lecture de l'incipit
du *Train de Venise* 113

Bill Alder

« Nodders » ou « Shakers » : les incipit de *Le Port des brumes* et
de *Maigret et la vieille dame* chez Simenon et au petit écran. 125

Laurent Fourcaut

Le Chat : dans la prison du livre 133

Laurent Demoulin

Un Simenon moderne ? Sur l'incipit de *Les Trois Crimes de mes amis* ... 149

Jean-Baptiste Baronian

Le commencement et la fin. *Le Temps d'Anaïs* 167

Manon Houtart

Simenon et la radio. Les adaptations de Pierre Assouline
pour France Culture 173

Didier Riet

Lognon : l'homme qui n'était pas Maigret 191

Simenon et la radio :

Les adaptations de Pierre Assouline pour France culture

Manon HOUTART

Université Sorbonne-Nouvelle (Paris III)

À l'occasion du 30^e anniversaire de la mort de Georges Simenon, le programme *Fictions* de France Culture a proposé un cycle d'adaptations de six textes de l'écrivain belge, diffusées entre le 16 août 2018 et le 29 mars 2020 : cinq romans durs (*Mémoires de Maigret*, *Lettre à mon juge*, *Les Anneaux de Bicêtre*, *Le Train* et *Le Chat*), auxquels a été adjoint *Lettre à ma mère*¹, qui n'est pas un récit fictionnel. Le travail de sélection, de découpe et de réécriture mené par Pierre Assouline, ainsi que le travail de réalisation et de montage, a donné naissance à une version abrégée et plus « radiogénique² » de chacune de ces œuvres. Ce processus d'adaptation impose inévitablement d'opérer des choix, qui font saillir certains traits de l'œuvre plutôt que d'autres et en orientent alors la réception. Quel regard critique et interprétatif peut-on déceler dans les partis pris adoptés par l'adaptateur, mais aussi par les comédiens, les musiciens et bruiteurs, le réalisateur, le régisseur, etc. ? En quoi leur rôle se rapproche-t-il de celui des éditeurs, au sens d'intermédiaires déterminants dans la valorisation et la diffusion des œuvres ? En observant les effets de la radiodiffusion sur les romans de Simenon et les mécanismes régissant le passage de l'écrit au son, nous souhaitons répondre à l'exhortation de Céline Pardo, qui invite les chercheurs à réintégrer les « trésors » radiophoniques dans le champ

-
1. Nous nous référons dans cet article à l'édition papier des *Anneaux de Bicêtre* chez Livre de Poche (2009), à l'édition ePub du *Chat* (2012) de *Mémoires de Maigret* (2012), *Lettre à mon juge* (2012), *Lettre à ma mère* (2015), et *Le Train* (2012) chez Omnibus. Les titres des romans de notre corpus seront désormais désignés par leurs initiales : *AB*, *C*, *LJ*, *LM*, *MM* et *T*. Pour la version sonore de *AB*, nous indiquerons E1, E2, E3, E4 ou E5 pour désigner l'épisode auquel nous faisons référence. Pour la version sonore de *LJ*, nous indiquerons P1 ou P2 pour désigner la partie à laquelle nous faisons référence.
 2. Ce terme peut être rapproché du concept de « médiagénie » construit par Philippe Marion, soit l'adéquation entre un récit et son support. La médiagénie sera ainsi forte ou faible en fonction du succès de l'interaction entre un récit et le médium par lequel il est transmis. Nous y reviendrons.

de l'histoire littéraire, convaincue que la radio est « un lieu à partir duquel la littérature et ses questionnements traditionnels s'éclairent d'un jour nouveau³ ».

La présence de l'œuvre simenonienne sur les ondes a commencé dès 1931, avec un sketch radiophonique adapté du roman *Le Pendu de Saint-Pholien* que Simenon a fait diffuser au lendemain du « bal anthropométrique » qu'il organisa le 20 février 1931 pour célébrer la parution de ses deux premiers Maigret⁴. Interprété par le romancier lui-même, ce sketch témoigne de la considération qu'il manifestait à l'égard de ce médium : Simenon est le premier à donner vie à son héros sur les ondes, démontrant ainsi d'emblée le potentiel dramaturgique et radiogénique de son œuvre.

Plusieurs hommes de radio ont ensuite pris le relais et ont adapté de nombreux romans et nouvelles — une soixantaine environ sur les ondes françaises, selon le catalogue de l'Inathèque⁵ —, la plupart appartenant au genre policier. Après le sketch radiophonique, le premier roman à être adapté est *Les Pitard* par Serge Douay, diffusé sur le Poste Parisien en 1936 sous le titre *À bord du « Tonnerre de Dieu »*⁶. Plusieurs autres romans seront également mis en ondes, tels que *La Neige était sale* par Frédéric Dard (faisant suite à une mise en scène pour le théâtre avec la collaboration acrimonieuse de Simenon), *La Boule Noire* par Pierre Laroche, ou encore *La Mort de Belle*, à partir d'extraits du film policier d'Édouard Molinaro tiré du roman éponyme de Simenon. En 1983, France Inter propose un programme intitulé *Signé Simenon*, qui rassemble 35 adaptations de Patrick Liegibel (essentiellement des nouvelles, issues des recueils *Les Dossiers de l'agence « O »*, *Le Bateau d'Émile* ou *Signé Picpus* entre autres) et qui peut être considéré comme une forme de couronnement, voire de consécration de l'œuvre du romancier belge, alors en fin de carrière. Liegibel a également adapté *Les Inconnus de la maison* et *L'Amie de madame Maigret* pour France Inter en 2003, en une vingtaine d'épisodes de 10 minutes pour chaque œuvre.

-
3. PARDO Céline, « Penser la radio en littéraire : quelques questionnements de radiolittérature », in *Elfe XX-XXI* n°8 [En ligne], 2019, p. 2
 4. MERLE Jean-François, « Le Bal anthropométrique de Simenon, la naissance d'un phénomène d'édition », in *Le Blog Gallica*, 28/08/2019, <https://gallica.bnf.fr/blog/28082019/le-bal-anthropometrique-de-simenon-la-naissance-dun-phenomene-dedition?mode=desktop>.
 5. L'inathèque, le fonds des archives audiovisuelles françaises, renseigne 61 « fictions » d'après les romans de Simenon diffusés entre 1940 et 2020 sur les ondes françaises, en excluant les rediffusions et en ne comptant que comme un seul élément les romans diffusés en plusieurs épisodes. Toutefois, ces résultats ne reflètent qu'une partie de ce qui a été effectivement diffusé à l'époque, étant donné que l'INA n'a commencé à archiver ses programmes de manière systématique et exhaustive qu'à partir de 1995.
 6. ASSOULINE Pierre, « Le rideau se lève enfin », in *Revue des deux mondes, La France éternelle de Simenon*, Hors-série, Janvier 2020, p. 47.

UNE ŒUVRE RADIOGÉNIQUE ?

La diffusion récente de six nouvelles adaptations, qui s'inscrivent donc dans une tradition presque séculaire de mise en ondes de l'œuvre de Simenon, nous mène à interroger sa « radiogénie » *a priori*. Ce terme dérive du concept de « médiagénie » construit par Philippe Marion⁷, qui mesure le succès de l'interaction entre un récit et le médium par lequel il est transmis. Dans le cas qui nous occupe, les traits distinctifs d'un récit qui se prêterait bien au médium radiophonique ne sont pas clairement établis : à l'aune de quels critères peut-on affirmer qu'un récit est « taillé » pour la radio, qu'il y trouve l'espace le plus propice à son épanouissement ? À l'inverse, selon quel étalon pourrait-on décréter l'échec d'une rencontre entre tel récit et tel médium ? Consciente de la part d'arbitraire qu'implique une telle évaluation, nous proposons toutefois de formuler ici quelques hypothèses quant à l'amplitude de la médiagénie des six œuvres de notre corpus vis-à-vis du support radiophonique et de son potentiel technique et expressif.

Les six adaptations radiophoniques qui composent notre corpus — à l'exception de *Lettre à ma mère* — sont tirées des « romans durs » de Simenon, or, la plupart des romans simenoniens mis en ondes depuis le début du siècle dernier sont des romans policiers⁸. La littérature dite « de genre » a en effet très tôt constitué un vivier majeur d'adaptations radiophoniques. En témoigne l'abondance de « dramatiques » relevant du genre policier dans le catalogue de l'Inathèque, dont la plupart ont été créées dans le cadre du programme *Faits divers*, rebaptisé *Les Maîtres du Mystère* et diffusé sur France Inter entre 1957 et 1964 à l'initiative du réalisateur Pierre Billard. Aujourd'hui, le programme « Samedi noir », consacré au polar et à la science-fiction, constitue un des trois volets des *Fictions* de France Culture, aux côtés de « Théâtre et Cie » et « Le Feuilleton », ce qui montre que cette tendance est encore d'actualité. Le fait d'avoir puisé dans les « romans durs » de Simenon constitue donc une première audace dans la sélection d'œuvres établie par France Culture.

Par ailleurs, plusieurs de ces romans mettent en scène, de façon centrale ou plus marginale, une impossible communication entre les personnages. Dans *C*, le drame de l'incommunicabilité, qui se joue ici au sein d'un couple, constitue l'argument même du roman. Les deux protagonistes, Emile et Marguerite, ne se parlent plus directement : ils communiquent par l'intermédiaire de l'écrit, au moyen de notes sur des bouts de papier qu'ils se lancent l'un à l'autre. La plupart des dialogues du roman sont en fait des alternances de monologues intérieurs, de pensées

7. MARION Philippe, « Narratologie médiatique et médiagénie *Les Pitard*, des récits », in *Recherches en communication*, n°7, 1997.

8. En dépit de ce que pourraient donner à penser les adaptations citées précédemment : *Les Pitard*, *La Neige était sale*, *La Boule noire*, *La Mort de Belle* ne sont bien entendu pas des romans policiers.

bougnonnes ou cruelles que les personnages expriment à part soi. Cette atmosphère asphyxiante, lourde de non-dits, de méfiance et de ressentiment, a été inspirée à Simenon par la relation amèrement taciturne de sa mère et de son compagnon, à laquelle il fait explicitement référence dans *LM*. Ce texte évoque également la communication ardue entre la mère et le fils, jusqu'aux derniers instants qu'ils partagent, alors que celle-ci est mourante : « Nous sommes dans ta chambre d'hôpital, comme deux étrangers qui ne parlent pas la même langue — d'ailleurs nous parlons peu — et qui se méfient l'un de l'autre » (p. 28). La lettre que Simenon formule, en la dictant d'abord au magnétophone en avril 1974 avant de la transcrire deux mois plus tard, participe d'une tentative de dialogue, demeurée à l'état d'échec : « Tout cela mère, je vais essayer de le comprendre, et de te le dire » (p. 7).

De même, *AB* est un roman dont le protagoniste, Maugras, est privé de parole à la suite d'un AVC. L'impossible communication est aussi au centre du récit : au-delà du fait que, pour des raisons strictement physiologiques, aucun son ne sort de la bouche de Maugras, les échanges que tentent d'établir les personnages sont grevés de malaises ou de faux-semblants. « Nous sommes seuls maintenant et, comme à chaque fois que nous restons en tête à tête, chacun éprouve un malaise qu'il s'efforce de cacher » (p. 143), pense Maugras face à l'attitude embarrassée de sa femme, venue lui rendre visite à l'hôpital et peinant à lui faire la conversation. « Ils parlent tous faux, Besson, Lina et même l'infirmière » (p. 39), se lamente-t-il intérieurement. Le motif du silence comme nœud de la relation entre deux êtres revient également dans *T*, traduisant moins, en l'occurrence, une pesanteur qu'une forme de complicité : « Lorsque j'y pense, je m'étonne que, pendant cette longue journée, Anna et moi ne nous soyons presque rien dit » (p. 44), déclare le narrateur en se remémorant cette jolie inconnue qu'il a rencontrée dans un train en 1940, alors qu'ils fuyaient les bombardements de l'armée allemande. « Elle n'avait pas besoin de mots, elle ne les aimait pas. Je crois qu'ils lui faisaient peur » (p. 86), poursuit-il.

La mise en scène, par des moyens exclusivement sonores, de personnages qui ne se parlent pas ou peu, représente donc un second défi que France Culture a osé relever. Le motif de l'incommunicabilité, qui ne semble pas radiogénique a priori, s'est ainsi trouvé porté sur les ondes grâce à l'exploitation d'autres traits narratifs. Dans *C* comme dans *AB*, c'est le recours au monologue intérieur, certes présent dans la version originale mais renforcé dans la version adaptée, qui a permis de résoudre cette aporie. De plus, dans *AB*, l'ouïe est le premier sens que recouvre Maugras lorsqu'il émerge de son état d'inconscience à la suite de son AVC :

Le premier signal qui lui parvient du dehors a la forme d'anneaux, des anneaux sonores qui vont en s'élargissant et forment des vagues de plus en plus lointaines. Les yeux fermés, il essaie de les suivre, de comprendre, et alors se produit un phénomène dont il n'osera jamais parler à personne : il reconnaît ces vagues et a envie de leur sourire. Lorsqu'il était enfant, il avait l'habitude d'écouter les cloches de l'église Saint-Étienne. (*AB*, p. 8.)

C'est de cet écho des cloches de l'hôpital de Bicêtre, qui évoque au narrateur des « anneaux sonores » comme au temps de son enfance, qu'est d'ailleurs tiré le titre du roman. De nombreuses allusions aux sons, par lesquels Maugras entre en relation avec son environnement, ponctuent ensuite le texte : « Je ne connais le couloir et la grande salle que par les bruits et les ombres qui défilent devant ma porte » (p. 240); « Je connais cette voix un peu blanche [...] » (p. 145); « Le moment vient où, comme le bruit monotone du train, le bruit de la pluie forme petit à petit une musique dans ma tête » (p. 119); ... Cette dimension sonore est exploitée de diverses manières, nous le verrons, par l'adaptation radiophonique.

Quant à *LM* et *LJ*, tous deux écrits sur le mode de l'adresse, leur « radiogénie » réside sans doute dans leur dimension orale prégnante, l'adresse à la mère et au juge se doublant d'une adresse implicite au lecteur-auditeur. *LJ* contient par ailleurs de nombreuses formules phatiques qui font référence à l'ouïe (« vous m'entendez? »; « écoutez bien mon juge »), en dépit du support écrit auquel est explicitement assigné la lettre (« tandis que je vous écris »). À l'inverse, le dispositif communicationnel de *AB* se présente comme autotélique. Plutôt que de s'adresser à quelqu'un, le narrateur réclame de pouvoir « penser sans être épié » : « Voilà comment j'ai besoin de penser, posément, sans être épié, sans qu'on s'empresse de m'arracher à mon monologue intérieur » (p. 59), songe-t-il. Mais cette résistance du narrateur à toute intrusion dans sa pensée est paradoxalement bafouée par le lecteur-auditeur, qui s'y trouve immiscé par le truchement du dispositif littéraire même. De même, le roman *MM* feint l'examen de conscience intime de Simenon au travers d'une rencontre virtuelle avec son personnage, le commissaire Maigret. Une mise en abyme du créateur et de sa création est ainsi construite. Si le lecteur n'y est pas explicitement apostrophé, c'est clairement à lui qu'est destiné ce dispositif : Simenon l'invite dans les arcanes de sa création. Le travail d'adaptation mené par Pierre Assouline démultiplie cette mise en abyme : dans la version radiophonique, le critique met en scène le romancier — objet de son étude — qui met en scène, à son tour, le personnage.

Une forte dimension métalangagière caractérise par ailleurs l'ensemble des romans de notre corpus : l'acte même de l'énonciation est constitutif de chacun des récits. Dans *T*, l'intrigue est enchâssée dans un exercice de remémoration mené par le narrateur, qui se dit en train d'écrire ses souvenirs. Dans *C*, les apartés à répétition d'Émile et Marguerite prennent le lecteur comme complice. Implicitement ou explicitement, celui-ci se voit donc apostrophé, comme requis pour l'émergence même de la narration. Les six œuvres peuvent d'ailleurs être abordées comme des dépositions, tantôt accusatrices, tantôt défensives, ou à seule visée de rétablir la vérité, et instituant le lecteur en juge, ou plutôt en un confident capable de « comprendre sans juger », selon l'adage cher à Simenon. Cette dimension testimoniale est patente dans *LJ*, où le narrateur tient à exposer, après l'audience, les motifs profonds du crime qu'il a commis. *LM*, *MM* et *C* peuvent également être lus à travers le prisme du témoignage, à charge en l'occurrence : de

la mère par le fils, du romancier par le personnage, de l'épouse par l'époux et réciproquement. Quant à l'histoire relatée dans *T*, le narrateur précise qu'elle est issue d'un cahier où il a consigné ses souvenirs, afin de « laisser à [s]on fils une autre image de [lui] », pour qu'il apprenne « que son père n'a pas toujours été le commerçant et le mari timide qu'il a connu », mais qu'il y avait en lui un homme « capable d'une vraie passion » (p. 99). L'ambition du narrateur de *T*, comme dans les autres romans, est bien de livrer sa propre version des faits.

Enfin, ces six œuvres touchent de près à l'intime, à l'intériorité, à la psyché humaine. Or, la littérature radiophonique mise précisément, dès ses débuts, sur « l'axe de l'intimité⁹ » : s'adressant à des milliers d'auditeurs isolément, cet art entend tirer parti du contexte particulier de réception, alors essentiellement solitaire et domestique, pour créer une atmosphère plus intime¹⁰. La solitude est ainsi placée au cœur du « canon de la communication radiophonique », « contre le modèle concurrent et prégnant de l'écoute collective¹¹ ». Ce caractère intimiste, confidentiel du micro est encore défendu aujourd'hui : pour Baptiste Guiton, réalisateur à qui l'on doit la mise en ondes de *C*, les œuvres grandiloquentes telles que les pièces de Racine par exemple, sont des « œuvres de projection » dont le lyrisme ne sied pas à l'intimité du médium radiophonique¹². Les romans psychologiques de notre corpus s'inscrivent dans cette tradition intimiste en ce qu'ils ébauchent un espace mental dans lequel le lecteur est introduit, comme pris à partie ou mis dans la confidence.

Les six œuvres de notre corpus présentent donc une radiogénie singulière, qui ne relève pas tant de leur genre littéraire ni des motifs qu'ils abordent, que du dispositif communicationnel et relationnel qu'ils mettent en place. Le travail d'adaptation est ce qui permet ensuite de renforcer cette radiogénie latente : les divers « aménagements » narratologiques, stylistiques et sémiotiques concourent à ce que ces textes puissent rencontrer la spécificité du médium radiophonique.

TRANSFORMATIONS NARRATOLOGIQUES, STYLISTIQUES ET SÉMIOTIQUES

L'aménagement majeur qu'exige le passage de l'écrit au son est celui d'un raccourcissement du récit, obtenu au moyen de divers retranchements et condensations. Les six textes de notre corpus se sont ainsi vus rognés d'un nombre plus ou moins important de digressions ou de séquences faisant intervenir des personnages secondaires. Certains éléments textuels sont par ailleurs traduits en des éléments strictement sonores (prosodiques, musicaux, bruitages). C'est le cas

9. BACHELARD Gaston, « Radio et rêverie », cité dans MEADEL Cécile, « Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique », in *Techniques et culture*, n°16, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990, p. 135-160.

10. Notons que la radio s'écoutait initialement au casque, avant l'avènement du haut-parleur.

11. MEADEL Cécile, « Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique », *loc. cit.*

12. Entretien avec Baptiste GUITON, le 22/06/2020 à 14h30, visioconférence par Zoom.

des indications sur le ton employé par les personnages ou sur le mode de parole adopté : fonctionnant, pour la version sonore, comme des didascalies, elles sont directement appliquées par les comédiens dans leur jeu, ou par les musiciens et réalisateurs dans l'agencement des sons.

Mis à part quelques retranchements, le texte de *MM* et *LM* est demeuré globalement fidèle à la version originale. Dans *AB*, *LJ*, *T* et *C*, en revanche, plusieurs autres aménagements peuvent être observés, tant d'un point de vue stylistique que syntaxique. On constate ainsi à plusieurs reprises une transformation du type de discours entre la version originale et la version sonore. La transformation la plus fréquente est le passage du discours indirect au discours direct, ou, selon les catégories d'Émile Benveniste, le passage du mode du *récit* au mode du *discours*. Dans le premier, le narrateur « relate des événements qui lui sont extérieurs en usant de la troisième personne, en optant souvent pour le passé simple et l'imparfait, et en utilisant des marqueurs spatio-temporels d'éloignement comme *là, le lendemain, la veille...* », tandis que dans le second, le narrateur « s'implique dans son propos, en usant des marques de la première personne et de différents déictiques (*ici, maintenant, hier, papa, etc.*) qui le relie directement aux référents, et en privilégiant le présent, le passé composé et le futur¹³ ».

C'est dans *AB* que cette transformation est la plus notable, en raison du passage d'un narrateur hétéro— et extradiégétique (c'est-à-dire que non seulement il est extérieur à l'histoire, mais également qu'il n'est pas repérable dans le texte, par une quelconque prise de position par exemple) dans la version originale à un narrateur homodiégétique — et donc forcément intradiégétique dans la version radiophonique. La fréquence de l'emploi du style indirect libre dans la version originale justifie cette adaptation : les pensées qui traversent la conscience de Maugras sont souvent restituées sans verbe introducteur. C'est le cas de phrases telles que « C'est un médecin, puisqu'il porte la blouse blanche » (p. 17) ou encore « Cela devait arriver » (p. 19), qui rendent compte des suppositions et réflexions du personnage lui-même, sans que le narrateur ne prenne la peine d'indiquer « pense-t-il », par exemple. Ainsi, bien qu'écrit à la troisième personne, le texte original pénètre l'esprit du protagoniste à tel point que le mode du *récit* frôle celui du *discours*, et que les voix du narrateur et du personnage s'enchevêtrent et se confondent :

Cela devait arriver. Il a toujours su que cela arriverait et la vérité c'est qu'il en est soulagé. À présent, c'est fini. Il n'a plus à s'en occuper. Les autres ont tort de se faire du mauvais sang à son sujet. Ils attendent sans doute tous les trois qu'il s'endorme. Pourquoi? Pour l'opérer? Il ne souffre de nulle part, mais il y a fatalement quelque chose de détraqué. (*AB*, p. 19.)

13. DUFAYS J.-L., LISSE M., MEUREE Ch., *Théorie de la littérature. Une introduction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009, p. 114.

Ce phénomène est également à l'œuvre dans *C* : lorsque, dans la version originale, le narrateur omniscient rend compte des pensées des personnages, Émile et Marguerite, le style indirect libre est fréquent, tandis que dans la version sonore, ces répliques sont endossées par les personnages eux-mêmes, et non par le narrateur. Dans *AB* comme dans *C* toutefois, la version sonore n'a pas pu entièrement se passer de narrateur hétérodiégétique. Plusieurs passages ont donc été préservés à la troisième personne, endossés par un narrateur omniscient qui raconte l'histoire d'Émile et Marguerite (*C*) et celle de Maugras (*AB*). La version sonore d'*AB* alterne ainsi entre deux narrateurs, incarnés par deux comédiens différents : l'un servant surtout à contextualiser les événements, le second, prégnant, nous livrant son monologue intérieur. Dans *LJ* et *T*, si le narrateur s'exprime déjà à la première personne dans la version originale, plusieurs passages de narration sont transformés en dialogues dans la version sonore. Ces transformations de type de discours, qui participent d'une forme de vivacité du texte oralisé, impliquent forcément plusieurs changements syntaxiques : les déictiques, les instances d'énonciation et les temps de conjugaison sont ajustés pour qu'ils correspondent au mode du discours.

D'autres changements syntaxiques concourent à « oraliser » les tournures de phrases et le registre mobilisé. Dans *AB* comme dans *LJ*, on note par exemple de fréquentes élisions (de lettres ou de mots entiers) dans les paroles de Maugras, qui leur confèrent un aspect plus naturel, spontané, à la fois adapté au discours direct et à la personnalité nonchalante du personnage. L'oralisation du texte se joue également sur le plan lexical : le vocabulaire, lorsqu'il est modifié, est généralement plus simple ou plus familier dans la version sonore. Certains changements lexicaux semblent toutefois motivés par une autre dynamique que l'oralisation du registre. Ainsi, dans *AB*, la transformation de « Il semble retourner en arrière » (p. 276) en « J'ai l'impression que je régresse » (E5, fin) dans la version sonore est sans doute motivée par le souci d'éviter le pléonasme commis par Simenon. De même, dans *T*, l'expression « On tirera son plan » (p. 61), soit un régionalisme belge fréquent chez Simenon, est assortie dans la version adaptée d'une formule qui permet d'en éclairer le sens (« On tirera son plan, on se débrouillera » (*T*, 53 :35)).

Dans chacune des six adaptations, la musique et les bruitages occupent par ailleurs une place centrale : bien souvent, les éléments sonores non verbaux remplissent une fonction narrative qui appuie, enrichit ou parfois augmente le sens du texte. La fonction critique du travail d'adaptation se joue d'ailleurs en grande partie au travers de l'habillage sonore ainsi que des intonations et variations de voix, qui modifient la teinte et le rythme du récit.

Dans la plupart des cas, la musique sert avant tout à créer une atmosphère générale, plutôt qu'à illustrer le propos. Dans *T* par exemple, la musique alanguie, composée de violon et de flûte, suscite une constante impression de nostalgie. Il en va de même pour *C*, où la composition musicale qui accompagne le jeu des

comédiens esquisse une atmosphère de malaise, de vacuité et de torpeur au moyen de rythmes plutôt lents, de vibrations et de résonances. Ainsi, au lieu de se cantonner dans des compositions « mélodiques », les musiciens font émerger des « objets sonores qui permettent de donner, sous forme de textures, la sensation d'un décorum, d'une ambiance », explique le réalisateur Baptiste Guiton¹⁴. Le large déploiement d'instruments pour cette adaptation répond à un double parti pris de réalisation : d'une part, la volonté de construire une atmosphère de « western social » (d'où l'harmonica et les longues tenues musicales), d'autre part le souci de refléter musicalement l'intérêt minutieux pour les objets chez Simenon — à la manière de Ponge —, en particulier dans ce roman-là¹⁵.

La musique de *LJ* tend elle aussi à recréer l'atmosphère du récit, mais de manière plus ciblée, avec davantage de variations en fonction des événements relatés par le texte. Ainsi, lorsque le narrateur évoque l'impression d'étouffement qu'il ressent en présence de sa femme, Armande, la musique — du piano — se fait de plus en plus rapide, donnant l'impression d'un tourbillon. De même, lorsque le narrateur tue Martine, les violons se font stridents et agités. Quant à *AB* et *LM*, les passages musicaux interviennent généralement lors des analepses qui relatent les souvenirs du protagoniste, tandis que des bruitages réalistes sont privilégiés lorsque la narration est simultanée à la diégèse, c'est-à-dire lorsque le narrateur parle au présent de ce qui lui arrive. Il est dès lors intéressant de noter que dans *MM*, qui, comme son nom l'indique, correspond à une longue remontée dans la genèse du personnage de Maigret, aucun bruit réaliste n'est mobilisé : seuls des passages musicaux, essentiellement à l'accordéon, ponctuent le texte demeuré presque intact lors du passage de l'écrit au son. L'alternance entre les extraits accompagnés de musique et les autres dépouillés de tout habillage sonore produit un jeu de contrastes qui cadence le récit.

Quant aux bruitages qui habillent les œuvres de notre corpus, ils peuvent être rangés en trois catégories. La première est celle des sons qui *illustrent* le texte de façon réaliste : ils complètent sur le plan sonore le sens verbal, selon un rapport mimétique. C'est le cas des grincements qu'on entend dans *AB* quand l'infirmière fait tourner la manivelle du lit de son patient (*AB*, E3, 16 :20), du bruit de pluie quand Maigret évoque ses souvenirs de jours pluvieux à la brigade (*MM*, 40 :35), ou encore de l'ambiance animée qui renvoie au contexte d'une soirée de *bridge* dans *LJ* (P1, 29 :10). La seconde catégorie comprend les bruitages qui *illustrent et remplacent* le texte : les sons sont ici suffisamment évocateurs pour rendre les mots superflus. Enfin, il arrive que certains bruitages et autres phénomènes sonores surviennent alors qu'ils ne sont pas prévus explicitement par le texte original, par exemple le bruit d'un briquet qu'on allume, qui indique qu'un personnage fume

14. Entretien avec Baptiste GUITON, *op. cit.*

15. *Ibid.*

(Clabaud dans *AB*, E4, 6:43); le son saccadé puis continu d'un électrocardiogramme, qui indique la mort d'un patient (la mère dans *LM*, 31:00); un morceau de jazz choisi arbitrairement pour signifier l'atmosphère d'un bar dansant (*LJ*, P1, 54:30). Ces éléments *augmentent* alors le sens strictement verbal, et relèvent donc de la créativité de l'adaptateur et du réalisateur. Notons également que certains éléments d'habillage se situent à mi-chemin entre illustration réaliste et évocation suggestive. Ainsi, dans le premier épisode d'*AB*, une musique angoissante, presque psychédélique, intervient à plusieurs reprises. Elle résonne à la manière d'ondes et fait écho aux sons aigus d'un électrocardiogramme, mais de façon diffuse et brouillée. Elle donne ainsi l'impression d'une vision trouble, une forme d'ivresse, et peut être interprétée comme l'illustration de l'état de conscience de Maugras.

Les voix des comédiens, leur timbre, leurs inflexions et leur agencement, constituent également des paramètres déterminants quant à la construction du récit et quant à la teinte conférée à l'œuvre. La première fonction des variations de voix est bien entendu de caractériser les personnages, au double sens du terme : d'une part, de permettre aux auditeurs de distinguer un personnage d'un autre — une des contraintes de la réalisation consiste dès lors à choisir des comédiens aux timbres suffisamment distincts —, d'autre part d'attribuer aux personnages une coloration, une humeur, un tempérament, au-delà de ce qui est véhiculé par le seul texte.

Ainsi, dans *AB*, le ton de remontrance qu'emploie le médecin Besson lorsqu'il s'adresse à Maugras fait de lui un personnage hautain, arrogant. De même, les soupirs de Lina, l'épouse du narrateur, et le ton infantilisant qu'elle adopte lorsqu'elle parle à son mari, contribuent à brosser un portrait plutôt terne de ce personnage féminin. Dans *LM*, le débit élevé du comédien et son intonation sarcastique accentuent l'effet de reproche que manifeste le narrateur à l'égard sa mère. La voix que le comédien adopte lorsqu'il incarne le narrateur imitant sa mère est nasillarde et aigrie, ce qui renforce le portrait peu flatteur qui en est tiré. Une certaine ironie innerve également le jeu du comédien qui incarne Maigret dans *MM* : on sent le personnage amer envers son créateur, auquel il s'adresse dans un jeu de mise en abyme. Quant à Émile dans *C*, le ton désinvolte qui lui est attribué dans ses monologues comme dans ses échanges avec son amante Nelly teinte le personnage d'un caractère bougon et nonchalant, en dépit des intentions du réalisateur Baptiste Guiton, qui a plutôt tenté d'insister sur la profonde lassitude de cet homme¹⁶. La voix ingénue de la voisine Mme Martin, ponctuée de petits gloussements, de même que le dégoût que traduit l'intonation d'Émile observant sa femme qui se déshabille, confirment en revanche la misogynie du personnage dont Guiton a voulu rendre compte.

16. *Ibid.*

Dans *LJ*, le ton très nerveux et chargé de colère du narrateur-protagoniste lorsqu'il évoque sa femme, Armande, souligne son agacement. Sa voix tremblante, notamment lorsqu'il affirme qu'il n'était pas fou lorsqu'il battait sa maîtresse, Martine, concourt à installer une tension croissante dans la narration. Le ton de Guillaume Gallienne, qui incarne le narrateur-protagoniste dans *T*, est en revanche plutôt constant : la tessiture du comédien varie peu entre la narration (récit) et le dialogue (discours). Le narrateur, pourtant homodiégétique, semble ainsi demeurer en retrait de l'intrigue, ce qui corrobore l'impression de nostalgie amorcée par le récit des réminiscences.

La deuxième fonction des variations de voix est de suggérer une spatialisation des personnages, tant physique que symbolique ou psychologique : grâce à leur degré d'intensité, l'auditeur les perçoit plus ou moins proches. Dans *AB* par exemple, la voix de Maugras lors de ses monologues intérieurs traduit une plus grande proximité que celle des autres personnages, tels que l'infirmière ou les visiteurs du patient. On perçoit aussi une nette différence entre Maugras narrateur, délivrant son flux de conscience comme en aparté, avec une tessiture ferme, celle d'un esprit épargné par l'accident, et Maugras personnage de l'intrigue, qui intervient dans la diégèse avec la voix faible et étouffée d'un convalescent qui recouvre la parole.

Parmi les procédés de spatialisation suggestive des voix, celui de la superposition discursive intervient dans plusieurs des adaptations de notre corpus. Cette surimpression de deux bandes son permet généralement de transmettre les pensées d'un personnage telles qu'elles émergent alors qu'un autre personnage, que l'on entend en arrière-fond, parle effectivement. Dans *LJ* par exemple, les pensées du narrateur, le médecin Charles Alavoine, couvrent la voix de la patiente qu'il reçoit dans son cabinet (*LJ*, p. 36, P1, 21 :40). Dans *AB*, Maugras reçoit la visite de son ami Besson, dont le discours l'exaspère. Le texte de version originale nous dit : « Il entend la voix de Besson, les mots qu'il prononce, sans y prendre aucun intérêt et des phrases entières se perdent parce qu'il ne cherche pas à leur donner un sens » (*AB*, p. 79). Ce passage est retranché dans la version sonore, mais l'effet est recréé par la superposition du monologue intérieur de Maugras et des propos de Besson. La voix de Besson est d'abord distincte, puis s'éloigne et les pensées de Maugras prennent le dessus (« Je ne le suis plus du tout. [...] »), de sorte que l'auditeur n'entend la voix du visiteur qu'en arrière-fond et ne peut en saisir pleinement le sens (*AB*, E3, 6 :15). Ce procédé produit ce que François Jost appelle un effet d'auricularisation¹⁷ : l'auditeur bénéficie de la même perception auditive que celle du personnage, en l'occurrence Maugras.

Ces divers aménagements textuels et sonores qu'implique l'adaptation radio-phonique ont de multiples incidences narratologiques, tant sur le temps du récit

17. JOST François, *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, PUL, 1989, p. 135.

que sur la focalisation narrative. En effet, les retranchements appelés par la transposition d'un support à l'autre entraînent une multiplication des ellipses, en particulier dans *C* et *T*. Certains passages narratifs sont ainsi remplacés par des formules telles que « une bonne heure s'est écoulée » (*T*, p. 29, 21 :49). Dans *AB* également, plusieurs indications temporelles ont été ajoutées dans la version sonore, comme pour baliser la progression du temps, assez confuse dans la version originale (« Un autre jour commence », est-il ainsi précisé au début de l'E3, ou encore « Le printemps bat son plein » (E5, 20 :18)). Outre ces ellipses et précisions temporelles, le rythme du récit est modelé librement par rapport aux indices du texte, en particulier dans *AB* et *LM* : de longues pauses musicales surgissent en des endroits qui ne correspondent ni à un changement de chapitre, ni à un blanc sur la page, et où l'intrigue ne marque pas réellement de tournant.

La focalisation narrative, qui détermine le degré d'information dont dispose le lecteur par rapport aux personnages¹⁸, se trouve également modifiée par l'adaptation, en particulier dans *AB* et *C*, où de larges pans pris en charge par un narrateur hétérodiégétique dans la version originale sont attribués au(x) protagoniste(s) dans la version radiophonique. Si, dans la version originale de *C*, Simenon avait déjà imaginé les dialogues muets, Assouline et l'équipe de réalisation ont fait le choix d'étendre ces passages dialogués (tacitement dialogués, devrait-on dire, puisqu'il s'agit d'un dialogue de sourds entre deux personnages qui marmonnent en aparté) au détriment de la narration extradiégétique. Ainsi, même ce qui n'est pas envisagé par Simenon comme des pensées des personnages, mais comme de la description en focalisation omnisciente, est transformé en monologues intérieurs par Assouline. Cette transformation renforce l'impression de pesanteur qui se dégage de ce couple : étant donné qu'un plus grand nombre de répliques leur sont attribuées que dans la version originale, ils ont l'air de ruminer sans trêve, et d'être tous deux englués dans un ressentiment constant.

DE L'ÉCRIT AU SON : CE QUE LE SUPPORT FAIT À L'ŒUVRE

La transformation des textes écrits de Georges Simenon en des objets sonores implique la nécessité de remodeler le récit en tenant compte des potentialités et contraintes techniques du support matériel. Mais les enjeux du changement de médium dépassent les aménagements narratologiques et sémiotiques que nous

18. Nous appliquons ici la distinction qu'opère François Jost dans *L'œil-caméra* entre focalisation et point de vue. La focalisation concerne le savoir narratif, c'est-à-dire la quantité d'informations dont dispose le lecteur en comparaison avec ce que sait le personnage. Quant au point de vue, il désigne le « foyer perceptif dans lequel s'ancre le récit ». Il peut être externe ou interne au personnage, et se décline en deux dimensions : l'ocularisation, qui renvoie à ce que voit le personnage, et l'auricularisation, qui renvoie à ce qu'entend le personnage. BARONI Raphaël, « Les fonctions de la focalisation et du point de vue dans la dynamique de l'intrigue », in *Cahiers de narratologie* [Online], n° 32, 2017 ; JOST François, *op. cit.*

venons d'exposer : cette mutation de support implique aussi une mutation sociale et institutionnelle, puisque l'œuvre prend place dans la société par un autre biais. En d'autres termes, le glissement d'un médium à l'autre entraîne une reconfiguration de l'acte créateur, de l'acte de médiation et des effets de l'œuvre sur le récepteur¹⁹.

En ce qui concerne l'acte créateur tout d'abord, il est réparti, dans le cas de l'adaptation des six œuvres, entre plusieurs agents : l'écrivain Pierre Assouline, qui a remanié chacun des textes, le réalisateur (différent pour chaque œuvre radiophonique de notre corpus), les comédiens, les musiciens, les bruiteurs, etc. Comment le médium radiophonique, auquel leur création est destinée, conditionne-t-il leur travail ? En amont de l'enregistrement même, c'est précisément le manque de prise en compte du support qui a parfois été source de désaccords et de retouches nécessaires. Le souhait initial de Pierre Assouline que le texte de *C* soit entièrement dialogué tient d'une confusion — assumée — avec le genre théâtral. « J'ai fini par comprendre qu'on n'écrit pas la même chose pour le théâtre et pour la radio », admet l'écrivain²⁰, qui milite pour que les romans de Simenon soient portés sur les planches. Quant à Guiton, il insiste, toujours à propos de *C* : « Je ne voulais pas faire la captation d'une pièce de théâtre, je voulais en faire un véritable objet sonore²¹. » L'intervention d'un narrateur en plus des deux protagonistes s'est ainsi avérée nécessaire, et, qui plus est, en phase avec la conception de l'écrivain et du réalisateur de l'univers simenonien :

Nous sommes finalement tombés d'accord sur l'importance du rôle du narrateur chez Simenon. C'est dans le narrateur que se cache Simenon lui-même. [...] On s'est dit que Christian Hecke dans ce rôle pouvait donner quelque chose d'espiègle, de réjouissant : un beau contrepied avec cette profonde aigreur des protagonistes²².

Le regard forcément subjectif et critique que ces agents posent sur l'œuvre s'imprime dans leur travail, et se transmet plus ou moins sensiblement à l'auditeur. À la vision d'Assouline, qui considère ce roman comme faisant preuve d'une « capacité d'oppression inégalée²³ », s'est ajoutée l'approche de Guiton, qui voyait dans l'œuvre « une guerre de couple, façon western social ». De son point de vue, le personnage de Marguerite dans la version originale est amplement plus cruel que celui d'Émile. Guiton pointe le parti pris « très clairement masculin de Simenon », sa « misogynie d'époque » : veillant à être fidèle au roman et à ne pas

19. Cf. DURAND Pascal et SERVAIS Christine (dir.), *L'Intervention du support : médiation esthétique et énonciation éditoriale*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2017.

20. Entretien avec Pierre ASSOULINE, le 13/11/2019 à 13h au café Le Vieux Châtelet, Paris.

21. Entretien avec Baptiste GUITON, *op. cit.*

22. *Ibid.*

23. ASSOULINE Pierre, « Le rideau se lève enfin », *loc. cit.*, p. 51.

dissimuler cette représentation féminine d'un autre temps, le réalisateur a toutefois tenu à attribuer à Marguerite « une position de guerrière ordinaire », qui « fasse acte d'une certaine résistance, d'un certain mépris à l'égard de la créature masculine d'Émile ». Il observe que les sentiments dominants dans le roman passent de la haine à la cruauté (ou « le plaisir de concocter le poison », selon ses termes), pour ensuite basculer dans le chagrin. Or, cette tristesse qui imbibe la fin du roman est apparue, aux yeux de l'équipe d'adaptation, en trop violent contraste avec ce qui précède : ils ont donc décidé de supprimer certains passages, tels que celui où Émile évoque son ex-femme, pour donner plus de place à l'humour. Assouline et Guiton ont également été soucieux de rendre compte de la dimension inquisitrice de l'univers simenonien :

Dans ses romans, il y a toujours une enquête. Même dans *Le Chat*, où on est plutôt dans l'ordinaire, il y a une micro-enquête : celle de l'assassin du chat et du perroquet. La vie est une enquête chez Simenon²⁴.

Pour l'adaptation de *AB*, les spécificités techniques du support de destination semblent avoir été davantage prises en considération que pour *C*. Face à l'impossibilité de transposer le roman en version radiophonique de façon intégrale, Pierre Assouline a fait le choix de « gommer tout un côté purement littéraire²⁵ ». Soucieux de ne pas solliciter des comédiens du Français pour un nombre trop restreint de répliques, l'écrivain a veillé à supprimer la plupart des personnages secondaires. Il a également été attentif au fait que la version sonore devait se décliner en cinq épisodes de feuilleton : « Cette perspective modifie d'emblée l'écriture, cela vous fait penser en termes de saison. Au début de chaque épisode, il faut rappeler qui sont les personnages. C'est une écriture particulière²⁶. »

Plusieurs autres éléments ont guidé le travail d'adaptation d'Assouline. Pour rendre compte du monde « vu par un grabataire » dont traite *AB*, il avait notamment à l'esprit son ami Jean-Dominique Bauby, auteur du témoignage *Le Scaphandre et le Papillon* (paru chez Robert Laffont en 1997 et adapté en film documentaire par Julian Schnabel en 2007) : atteint du *locked-in syndrome* à la suite d'un accident vasculaire, l'homme ne peut ni bouger ni parler, et apprend à communiquer grâce au mouvement de ses paupières. Assouline s'est également référé à Pierre Lazareff, l'ancien patron de France Soir, dont Simenon lui-même s'est inspiré pour construire le personnage de Maugras. La connaissance aiguisée de l'univers de Simenon, de son style, de ses sources d'inspiration et de documentation a été déterminant dans le travail d'Assouline : « Parfois, j'ai utilisé

24. Entretien avec Baptiste GUITON, *op. cit.*

25. Entretien avec Pierre ASSOULINE, *op. cit.*

26. *Ibid.*

de manière très fine des choses que je savais sur ce que [Simenon] disait de Bicêtre, dans des lettres, dans des interviews...²⁷ »

L'acte de médiation se trouve également redéfini par cette mutation de support. La diffusion des textes de Simenon, assurée, dans leur forme écrite, par les éditions de l'Omnibus ou Le Livre de Poche dans le cas des œuvres de notre corpus, devient le fait de l'institution médiatique que représente France Culture dans leur forme sonore. On passe ainsi d'un « éditeur du livre » à un « éditeur hors du livre », selon la désignation que suggèrent Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel :

Les uns comme les autres pratiquent la curation littéraire quel que soit le support privilégié. Ils sélectionnent des projets, les font entrer dans une logique de catalogue ou de programmation, et surtout assument la tâche de rendre publiques ces productions²⁸.

Sandrine Treiner, directrice de France Culture, et Blandine Masson, responsable de la programmation des *Fictions* de France Culture, assurent en effet ce rôle d'intermédiaire, en collaboration avec les comités de lecture et l'équipe de réalisation. L'intégration de ces œuvres dans l'une ou l'autre sous-catégorie des *Fictions*, leur diffusion à peu près concomitante du 30^e anniversaire de la mort de Georges Simenon, l'élaboration d'un paratexte qui présente l'œuvre sur leur site internet, etc., relèvent indéniablement d'un travail éditorial qui participent de la mise à disposition du public de ces six textes mis en ondes.

Enfin, cette mutation de support refaçonne également en profondeur l'acte de réception. Outre le changement évident de vecteur sensoriel de réception, de la vue à l'ouïe, la transposition de l'écrit au son implique aussi que l'on passe d'un mode de transmission *hétérochrone* à un mode de transmission *homochrone*, selon les termes de Philippe Marion. L'hétérochronie désigne une autonomie entre le temps de l'énonciation et le temps de la réception : le texte écrit ne prédétermine pas le temps de l'acte de lecture, comme l'image fixe n'impose pas au spectateur un temps de contemplation prédéfini. Le lecteur ou le spectateur est ici libre de « gérer la durée de réception du message » et dispose d'une latitude pour effectuer des allers-retours au texte ou à l'image²⁹. À l'inverse, dans le cas d'un médium homochrone, le temps de réception est programmé par l'œuvre même : « s'il veut recevoir normalement (contractuellement) ces messages, le destinataire doit ajuster son temps vécu de réception à celui de l'énonciation médiatique³⁰. » La musique, le cinéma, ou encore la pièce radiophonique supposent une adéquation entre la durée d'émission et la durée de réception. Dans certains cas, le récepteur peut, certes,

27. *Ibid.*

28. ROSENTHAL Olivia et RUFFEL Lionel, « La littérature exposée 2. Introduction », *Littérature*, n° 192, Paris, Armand Colin, 2018, p. 7.

29. MARION Philippe, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *loc. cit.*, p. 82.

30. *Ibid.*, p. 83.

décider de marquer une pause, en arrêtant la télévision ou la radio pour un instant par exemple, mais il subvertit alors « le flux constitutif du récit » et risque de « rompre la coopération interprétative temporelle » programmée par le médium homochrone³¹.

La réception du récit est également conditionnée par les « vecteurs de l'immersion fictionnelle » mis en œuvre par les créateurs. Ces vecteurs immersifs, que Jean-Marie Schaeffer définit comme « les amorces mimétiques que les créateurs de fiction utilisent pour donner naissance à un univers fictionnel et qui permettent aux récepteurs d'activer mimétiquement cet univers³² », dépendent de la nature du médium. À l'instar du cinéma, qui, comme le fait remarquer Schaeffer, « est à même de mimer non seulement la pensée verbale mais encore l'imagerie mentale », « du fait de la spécificité de son vecteur d'immersion³³ », la radio dispose d'un large éventail de procédés tant pour rendre compte de l'intériorité des personnages que pour imiter le réel ou suggérer une atmosphère : variations de volume pour distinguer le flux de conscience de la parole effective ainsi que la disposition des personnages dans l'espace, intonations, bruitages, musique, etc.

Les multiples stratégies mises en œuvre par l'adaptateur, le réalisateur, les comédiens, les musiciens, les bruiteurs et les directeurs de programme ou de chaîne afin de « radiomorphoser » les romans de Simenon ont donc un effet direct sur la façon dont l'auditeur recevra les œuvres, sur le degré d'immersion qu'elles déclencheront et sur les impressions générales qu'elles lui laisseront.

CONCLUSION

Du *Pendu de Saint-Pholien* en 1936 au *Chat* en 2020, l'œuvre simenonienne a connu un rayonnement notable sur les ondes françaises. L'analyse détaillée que nous avons menée, pour les six récentes adaptations, à propos des aménagements qu'entraîne le passage de l'écrit au son, participe d'une approche narratologique transmédiatique qui, selon Raphaël Baroni, permettrait d'enrichir « non seulement la compréhension de la manière dont chaque support conditionne la représentation narrative, mais également, sur une échelle élargie, la connaissance portant sur ce que tous les récits, quelle que soit la substance qui les incarne, ont en commun³⁴ ». Cette analyse approfondie a permis d'identifier précisément les endroits où se logent les partis pris critiques de chacun des agents du travail d'adaptation : tant le remaniement du texte que les choix d'habillage sonore ou le jeu des comédiens concourent à donner une nouvelle teinte à l'œuvre, ou du moins à mettre en relief certains traits plutôt que d'autres. Ainsi, outre le fait que ces adaptations

31. *Ibid.*

32. SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 244.

33. *Ibid.*

34. BARONI Raphaël, « Pour une narratologie transmédiatique », *Poétique*, 2017/2, p. 17.

radiophoniques mettent au jour les romans durs de Georges Simenon, surtout célèbre pour ses Maigret, et qu'elles en démontrent le potentiel dramaturgique encore très peu exploité, elles soulignent la lassitude et la nonchalance de Maugras dans *AB*, la mélancolie qui règne dans *T*, l'angoisse et l'agacement dans *LJ*, l'amertume dans *MM*, la cruauté et le ressentiment dans *C*, la tension narrative et l'aigreur du narrateur dans *LM*. Au-delà de ces aspects narratologiques, la mutation de médium pose aussi des enjeux sociaux et institutionnels, étant donné que la diffusion est assumée par d'autres instances.

Une analyse comparative et diachronique des adaptations qui ont ponctué le XX^e siècle ainsi qu'un aperçu de ce dont recèlent les archives radiophoniques belges (ont-elles produits des adaptations propres des romans de Simenon, ou diffusé des adaptations françaises?) pourraient faire l'objet d'études prochaines et complémentaires, afin d'enrichir la nôtre et d'observer les variations géographiques et historiques de la réception de l'œuvre simenonienne.

CORPUS PHONOGRAPHIQUE

- « Le Chat », adaptation du roman de Georges Simenon, *Fictions/Théâtre et Cie*, France Culture, 66 minutes, 29/03/2020.
- « Le Train », adaptation du roman de Georges Simenon, *Fictions/Théâtre et Cie*, France Culture, 105 minutes, 15/09/2019.
- « Les Anneaux de Bicêtre », adaptation du roman de Georges Simenon, *Fictions/ Le Feuilleton*, France Culture, 5 épisodes de 24 minutes, du 16 au 20/09/2019
- « Lettre à ma mère », adaptation du roman de Georges Simenon, *Fictions/ Théâtre et Cie*, France Culture, 49 minutes, 29/03/2020.
- « Lettre à mon juge », adaptation du roman de Georges Simenon, *Les Nuits de France Culture*, France Culture, 160 minutes, 16/08/2018.
- « Mémoires de Maigret », adaptation du roman de Georges Simenon, *Fictions/ Théâtre et Cie*, France Culture, 58 minutes, 22/09/2019.

BIBLIOGRAPHIE

- ASSOULINE Pierre, « Le rideau se lève enfin », in *Revue des deux mondes, La France éternelle de Simenon*, Hors-série, Janvier 2020.
- BARONI Raphaël, « Les fonctions de la focalisation et du point de vue dans la dynamique de l'intrigue », in *Cahiers de Narratologie* [Online], n° 32, 2017.
- BARONI Raphaël, « Pour une narratologie transmédiiale », *Poétique*, 2017/2.
- DUFAYS J.-L., LISSE M., MEUREE Ch., *Théorie de la littérature. Une introduction*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, 2009.
- DURAND Pascal et SERVAIS Christine (dir.), *L'Intervention du support : médiation esthétique et énonciation éditoriale*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2017.
- JOST François, (1989 [1987]), *L'Œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, PUL, 1989.

- MARION Philippe, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », in *Recherches en communication*, n° 7, 1997.
- MEADEL Cécile, « Les images sonores. Naissance du théâtre radiophonique », in *Techniques et culture*, n° 16, 1990.
- MERLE Jean-François, « Le Bal anthropométrique de Simenon, la naissance d'un phénomène d'édition », *Le Blog Gallica*, 28/08/2019.
- PARDO Céline, « Penser la radio en littéraire : quelques questionnements de radiolittérature », *Elfe XX-XXI* n° 8 [En ligne], 2019.
- ROSENTHAL Olivia et RUFFEL Lionel, « La littérature exposée 2. Introduction », *Littérature*, n° 192, Paris, Armand Colin, 2018.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 244.

ENTRETIENS

- Entretien avec Pierre ASSOULINE, le 13/11/2019 au café Le Vieux Châtelet, Paris.
- Entretien avec Baptiste GUITON, le 22/06/2020 à 14h30, visioconférence Zoom.