

LA PANIQUE DE M. HIRE

Edward Ousselin

Western Washington University

Les fiançailles de M. Hire (1933), l'un des nombreux romans policiers de Georges Simenon portés à l'écran, a un statut particulier, ayant été adapté, dans des contextes historiques fort différents, par deux grands réalisateurs, Julien Duvivier (*Panique*, 1946) et Patrice Leconte (*Monsieur Hire*, 1989)¹. Par opposition au banal schéma d'un remake américain, il s'agit ici de deux adaptations françaises distinctes, à partir du même roman². Au-delà des conventions du genre policier, la trame narrative des trois œuvres est relativement simple: confrontée à un crime sordide dont les motifs restent incompréhensibles, et qui n'est pas suivi par l'arrestation rapide du coupable, une mini-société désigne un bouc émissaire, qui sera d'abord socialement exclu, puis, à travers un acte collectif de violence purificatrice, physiquement éliminé. Cependant, le fait que ce personnage soit identifié en tant que juif donne au film de Duvivier une résonance particulière dans le contexte historique de l'après-guerre³. L'adaptation plus récente de Leconte ne cherche pas à reproduire le milieu populaire des années trente dans lequel se déroulait l'intrigue du roman de Simenon, mais conserve l'inquiétante étrangeté du personnage central. La comparaison de ces trois œuvres permet d'examiner les diverses représentations, à l'intérieur d'un microcosme intolérant, d'un personnage isolé qui, à la fois juif et "asocial," se retrouve doublement marginalisé. Mon propos ici n'est toutefois pas d'élaborer une présentation équilibrée de chacune des œuvres, mais de faire ressortir ce que Girard appelle la violence mimétique—"Plus la rivalité tragique se prolonge plus elle favorise la *mimesis* violente" (74)—dont le film de Duvivier fournit une illustration

particulièrement vive.

Contrairement aux conventions du genre en général, ainsi qu'à la plupart des romans de Simenon en particulier (la série des *Maugret* étant l'exemple le plus célèbre), le récit des *Fiançailles de M. Hire* n'est pas raconté du point de vue du policier, mais plutôt de celui du suspect, dont l'innocence ne lui évitera pas de devenir une victime expiatoire. Au lieu de se terminer par une arrestation qui, grâce à l'enquête de la police, permettrait le retour à l'ordre, ce roman décrit donc la mise à mort d'un homme innocent par une foule fanatisée, alors que le véritable coupable semble échapper à la justice. Cependant, comme le signale Assouline (48-61), qui a exploré les méandres des stéréotypes antisémites qui imprègnent une partie de l'œuvre de Simenon, les lecteurs ne peuvent compatir au sort d'un personnage aussi équivoque, qui accumule les tares sociales.

Chaque film établit différemment l'altérité de Hire, sa singularité troublante qui fait de lui un marginal louche dans un milieu étouffant et conformiste. Ce personnage pourtant central n'a pas de prénom dans le roman, n'étant que "M. Hire" jusqu'à la fin du récit, alors que dans *Panique* il s'appelle—comble d'ironie pour un exclu solitaire—Désiré. Les trois principaux personnages forment un étrange triangle amoureux: Hire épie à travers sa fenêtre sa voisine Alice, dont l'amant, Emile (qui devient Alfred dans *Panique*), a commis le meurtre pour lequel Hire se trouvera accusé. En effet, suite au meurtre, une rumeur accusatrice conduit à la délation, puis à la mise en marche d'un mécanisme d'exclusion et d'élimination. L'enquête de la police, se trompant de cible, ne parvient quant à elle qu'à contribuer à désigner à la populace le bouc émissaire. Dans le roman, le commissaire qui interroge Hire se révèle particulièrement méprisant et brutal. Avant d'établir l'étrangeté de son suspect (qui suscite la détestation du voisinage), le commissaire cherche d'abord à le situer en tant qu'étranger:

- Votre nom est Hiroviteh.
- Hiroviteh, dit Hire. Mon père déjà se faisait appeler Hire.
- Il était polonais, à ce que je vois. Né à Vilna.

— Russe. Juif russe! A cette époque, Vilna appartenait à la Russie. (Simenon, 109-10)

Retrouvant le stéréotype médiéval du juif usurier, le commissaire affirme tranquillement que le père de Hire, “outre son métier de tailleur, se livrait occasionnellement à l’usure” (Simenon, 110). Sans mentionner le mot “race,” le commissaire attribue à Hire des antécédents raciaux qui semblent le prédisposer à commettre un crime ignominieux. Ce suspect idéal, du point de vue de la police, deviendra à la fin du récit une victime expiatoire idéale pour une communauté déchaînée, en proie au délire antisémite.

Au premier abord, le film de Duvivier renvoie à la période où se situe l’intrigue du roman, aux années trente. On n’y trouve trace ni des privations ni du rationnement de l’après-Second Guerre mondiale, encore moins des destructions de la guerre. L’histoire plus récente semble effacée, en dehors de quelques allusions qui rendent cet effacement d’autant plus saisissant. Comme le signale Koos (212), les décors (entièrement artificiels) du quartier populaire de *Panique*, en particulier le bâtiment où Hire loge et trouvera la mort, rappellent ceux du film d’avant-guerre de Marcel Carné, *Le jour se lève* (1939)⁴, comme si Duvivier, de retour en France après son exil aux Etats-Unis durant l’Occupation, cherchait à renouer avec le réalisme poétique qui avait caractérisé certains de ses meilleurs films: *La belle équipe* (1936) et *Pépé le Moko* (1937). On aperçoit également dans *Panique* un rappel d’un autre film de Carné, *Quai des brumes* (1938), à travers les scènes de foire foraine, et en particulier celle des auto-tamponneuses. Avec *Les portes de la nuit* de Carné (un film sorti la même année), *Panique* constitue le chant du cygne du réalisme poétique, un genre qui restait identifié à un populisme idéalisé d’avant-guerre.

Comme Jean Renoir et René Clair, Duvivier avait passé l’Occupation en exil aux Etats-Unis, où il tourna cinq films (qui ne figurent pas parmi ses meilleurs). Son retour fut accompagné de polémiques: pareillement à ses collègues, Duvivier se vit reprocher son absence aux cours des années terribles de l’Occupation. Comme le signale Desrichard, ces polémiques ne sont pas étrangères à la représentation

plutôt flatteuse du personnage central (une des principales divergences par rapport au roman dont le film est adapté): "M. Hire est outrageusement valorisé, et son combat du Juste contre l'abjection a tout à voir avec les règlements de compte que Duvivier affronte à son retour des Etats-Unis" (63). Au lieu du petit escroc timide et complexé que l'on découvre dans le roman, Hire se révèle en effet un ancien avocat, généreux et énergique, mais devenu misanthrope après la trahison de sa femme avec son meilleur ami. Cette valorisation intellectuelle, sociale et même éthique se manifeste également dans la façon de parler de Hire, qui utilise nonchalamment l'imparfait du subjonctif lorsqu'il est interrogé par un inspecteur de police: "Il faudrait que je susse." L'inspecteur, irrité par un marqueur linguistique et social qui lui paraît condescendant (sans doute à juste titre), répond avec sarcasme: "que vous sussiez" (96). Comme l'a montré l'analyse de Wild (183)⁵, cette répétition (tout eomme la scène où Hire passe devant l'affiche publicitaire pour la boisson Suze) renvoie par sa proximité phonétique au film de propagande nazie, *Le juif Süß*, qui en 1941 fut projeté sur les écrans français, avec un succès certain⁶.

Hire est le premier des nombreux voyeurs à apparaître dans l'œuvre de Simenon (Mathonet, ch. 3). Ce roman se rattachant au genre policier, il n'est guère surprenant que le voyeurisme du personnage central, qui observe régulièrement sa voisine à travers la fenêtre de sa chambre, lui permette également de connaître l'identité de l'assassin⁷. Dans *Panique*, la laseivité de ee voycurisme est atténuée, le regard de Hire (Michel Simon) devenant plus protecteur envers Alice (Viviane Romance). En tant que victime, et en tant que personnage à la fois supérieur et incompris, Hire ne saurait se livrer à des penchants sordides. Par comparaison avec le roman, c'est là une des rares faiblesses de ce film, qui tend à évacuer tous les aspects pitoyables de la personnalité et du passé de Hire.

Le récit du film de Duvivier est organisé, spatialement et chronologiquement, autour de la foire (ce qui n'était pas le cas dans le roman) qui pendant quelques jours vient animer, à tous les sens du terme, le quartier. Un des premiers plans de *Panique* (un camion de la foire, sur

lequel on voit affiché: "Tourbillon infernal") annonce la scène finale du film, qui montrera Albert et Alice, les deux personnages criminels, pris dans le mouvement circulaire du manège, après la mort de Hire. Même lorsque les principaux personnages ne s'y trouvent pas, la foire est omniprésente à travers sa musique et—de façon plus frappante—ses lumières, dont la chambre de Hire est baignée, comme s'il s'agissait de projecteurs de la police. Hire, le voyeur habitué à vivre dans l'ombre, voit donc sa chambre envahie par des éclairages venant de l'extérieur, produisant un violent contraste visuel (et rappelant au passage les liens esthétiques entre le réalisme poétique français et le film noir américain). Rituel communautaire dont par définition Hire le solitaire est exclu, la foire permettra l'émergence d'un phénomène d'hystérie généralisée qui métamorphosera un groupe de personnes ordinaires, et qui mènera au déferlement de "la violence unanime contre la victime émissaire" (Girard, 149). À sa manière, le boucher anticipe l'ambiance survoltée qui va s'emparer du quartier, et qu'il apprécie peu au départ (ce qui ne l'empêchera pas plus tard de participer à la fièvre collective): "Avec la fête, on va plus pouvoir dormir" (85). C'est dans le contexte jovial de la foire foraine que se déroule d'abord un lynchage symbolique: pris dans un délire unanime qui annonce le vrai lynchage qui aura lieu à la fin du récit, les conducteurs de toutes les auto-tamponneuses, suivant l'exemple d'Alfred, prennent Hire pour cible. Bien qu'il ne s'agisse que d'un simulacre, les commentaires enjoués des conducteurs reflètent l'effet mimétique de la désignation initiale d'une victime émissaire: "Oh, regarde le vieux, là-bas, tout seul!" (101). Goguenard, un inspecteur qui assiste à cette scène de férocité joyeuse, avec Hire en tant que proie, la compare à une "chasse à courre" (102)⁸. De façon prévisible, le même inspecteur, bien que sceptique à l'égard de la culpabilité de Hire, participera à sa mise à mort à la fin du film.

Le récit n'est situé en dehors du quartier populaire et de sa foire que dans deux cas: le cabinet du docteur Varga (l'alias de Hire), et la maison sur l'île qui représente ce qui reste d'espérance chez lui. Les deux sont des rajouts par rapport au roman: Hire louait un entresol sordide pour préparer les paquets qui constituaient l'essentiel de sa "sale petite

escroquerie légale” (Simenon, 113). En recevant successivement Alice puis Alfred dans son cabinet, M. Hire devient donc le docteur Varga: le voyeur est à présent observé par les deux personnages qui vont le mener à sa perte⁹. Ayant révélé son métier d’astrologue, Hire/Varga devient le détenteur d’un savoir maléfique, celui qui est doté de pouvoirs obscurs et dangereux (mais qui, ironiquement, ne pourra prévoir son propre avenir). Dans son cabinet, Hire/Varga montre également sa force intellectuelle et physique, successivement avec Alice et Alfred. Tout comme son regard, la force de Hire se retournera contre lui: Alfred, après avoir été humilié par Hire dans le cabinet du “docteur Varga,” l’accusera devant ses collègues au garage de pratiquer la magie noire (139). Ce cas de dénonciation, qui associe les accusations de sorcellerie dignes du Moyen Age à la délation pratiquée contre les juifs durant l’Occupation, contribuera au déclenchement de ce que Girard appelle la crise sacrificielle (ch. 2), dont Hire fera les frais.

Le dédoublement du personnage principal, qui ne le rendra que plus inquiétant aux yeux de ses voisins, peut être interprété comme un élément de cette crise: “Il n’y a pas de monstre qui ne tende à se dédoubler, il n’y a pas de double qui ne recèle une monstruosité secrète” (Girard, 223). Ce dédoublement, une intuition géniale de Duvivier et de son co-scénariste¹⁰, n’était que suggéré dans le roman, qui permet brièvement à Hire de se transformer en champion de bowling, devenant populaire le temps de quelques matches, mais sans que ses deux mondes entrent en contact. Dans *Panique*, c’est justement le fait que Hire ait révélé sa double identité à Alice et Alfred qui donne à ce dernier l’idée de le dénoncer en tant que chiromancien maléfique, ce qui renforcera l’accusation de meurtre dans l’esprit de ses voisins. A la fin du film, les divisions et les antagonismes entre les membres de la communauté seront dépassés, du moins momentanément, grâce à l’union de tous contre ce “double monstrueux,” devenu une victime émissaire: “Là où quelques instants plus tôt il y avait mille conflits particuliers, mille couples de frères ennemis isolés les uns des autres, il y a de nouveau une communauté, tout entière une dans la haine que lui inspire un de ses membres seulement” (Girard, 118).

Une fois le mécanisme victimaire en marche, une forme de surenchère se répand à travers une foule devenue indifférenciée, chacun attribuant à Hire de nouveaux méfaits: "On dit qu'il vient de tuer l'huissier et la petite à Madame Arnaud, c'est épouvantable!" (153). Duvivier ajoute une note ironique en montrant le "lavoir de la Fraternité" (157) au milieu des scènes où s'activent ceux qui cherchent à laver leur communauté de la souillure qu'y a apportée Hire. C'est dans *Panique* que, comme l'a signalé Bonnefille, "La peur de la foule dont il a été plusieurs fois question dans l'œuvre de Duvivier atteint son point culminant" (2: 45). Cette représentation d'un individu isolé face à un groupe agressif est à contraster avec *Le jour se lève*, où la foule, malgré de bonnes intentions, reste généralement passive, ne pouvant empêcher la mort annoncée du personnage (joué par Jean Gabin) qui se trouve en haut de l'immeuble et qui se proclame hardiment un vrai meurtrier. Le contraste est encore plus fort dans le cas du film de Jean Renoir, *Le crime de M. Lange* (1936), où c'est précisément le groupe solidaire, réuni dans son lieu de travail, qui permet l'action positive. La thématique de *Panique* se rapproche le plus de *Fury* (1936), le premier film de Fritz Lang réalisé aux Etats-Unis, où l'on trouve la représentation d'une foule fanatisée qui se livre au lynchage d'un homme innocent. Ce qui aurait pu n'être qu'un rassemblement de citoyens se métamorphose en une populace déchaînée qui, se faisant juge et bourreau, va bien au-delà de l'action de la police. Comme dans le film de Duvivier, il s'agit d'un homme traqué en haut d'un immeuble (en l'occurrence une prison) et d'une foule hostile en bas.

Le roman débute par une image sanguinolente. En apportant à Hire son courrier, la concierge aperçoit dans sa chambre: "une serviette imbibée de sang dont le rouge sombre tranchait sur le froid du marbre" (7). Or, le sang, c'est celui de Hire qui, contrairement aux supputations épouvantées de la concierge, s'est tout simplement coupé en se rasant. C'est ce que vérifiera plus tard de la manière forte un policier en arrachant le sparadrap qui recouvre la blessure: "[M. Hire] porta la main à sa joue et la retira laquée de sang. Il en avait déjà sur le col, sur l'épaule. Le sang jaillissait, rouge et fluide" (20). Dans le film de Duvivier, le

rapport du personnage au sang s'établit dès le début de l'intrigue, par le biais d'un dialogue aux significations multiples:

M. Hire: Une côtelette dans le filet, un peu épaisse et bien saignante.

Le boucher: Ah! Une côtelette et votre marché est fait. Ah, si vous aviez huit enfants, comme moi... Tiens, même que ma femme arrive pas à se remettre de son dernier. Mathilde, comment il appelle ça, le docteur?

La bouchère: Le lymphatisme dans les organes.

Le boucher: Ça vous dit quelque chose? Ah, c'est vrai, vous n'avez pas de femme non plus. Ah, y en a qui se compliquent pas la vie. Regardez-moi ça, si c'est pas du premier choix.

M. Hire: Vous m'avez dit la même chose hier soir pour mon bifteck. Il était bon mais il manquait de sang. (84)

Froid et distant avec ses semblables, Hire se montre lymphatique, mais semble fatalement destiné à appeler lui-même le sang (lors de cette dernière réplique, on le voit en plan rapproché, l'air sinistre, entre deux quartiers de viande). Après les scènes d'introduction, le premier personnage du film que l'on entend parler, c'est le boucher. Son dialogue avec Hire associe une suite de références à la viande saignante avec l'activité de la fête foraine, à la fois commerciale et religieuse. Le carnaval (*carne vale*, selon l'interprétation traditionnelle) annonce pourtant l'absence de viande et de sang. Le fait que Hire tienne à en consommer s'ajoute de façon significative aux autres tares que lui trouve le boucher: il n'a ni femme ni enfants et consomme donc peu. Quant à son niveau de sociabilité, le boucher ne profère qu'une phrase lapidaire: "Toujours bavard, celui-là, et toujours de bonne humeur..." (85). Plus tard, c'est lui qui résumera la pensée de la communauté: "quand on a dans son quartier une brebis douteuse, on l'abat!" (141).

La première fois que nous apercevons Hire, il descend d'un autobus au moment où le conducteur, étant arrivé au terminus, fait basculer au-

dessus de sa tête la nouvelle destination. Les terminus de cette ligne ont des noms évocateurs: "Villejuif" et "Gare de l'Est"¹¹. De l'exclusion sociale initiale à la déportation "vers l'Est," c'est-à-dire à l'élimination pure et simple, Hire, fiché et traqué par la police qui le considère comme un étranger indésirable, allégorise le destin des 76.000 juifs déportés de France sous le Régime de Vichy. Dès le début du film, Duvivier aborde donc ce qui est de nos jours appelée la Shoah, un sujet que le cinéma français dans son ensemble ne commencera à traiter qu'une génération plus tard. Si l'intrigue du film semble au premier abord se dérouler avant l'Occupation, le réalisateur parsème son récit de traces visuelles et auditives de ce qui s'est passé dans son pays pendant qu'il en était absent. Hire, le seul personnage barbu du film¹², descend à Villejuif, où il sera soupçonné, humilié et enfin lynché. La haine du juif qui au début des années trente constituait la toile de fond du roman de Simenon trouve dans *Panique* son aboutissement, sous la forme d'une violence collective antisémite qui se veut purificatrice.

La bande-son recèle également des références à la déportation des juifs pendant l'Occupation. On entend pour la première fois un bruit de train extra-diégétique au début du film, lorsque les forains découvrent le cadavre de la femme assassinée (85): le mécanisme vicimaire se met alors en marche. L'effet sonore strident de trains que l'on ne verra pas accentue l'angoisse¹³. Le bruit de train apparemment incongru reviendra lorsque Hire se trouvera acculé sur le toit de son immeuble, rappelant que son chemin forcé de "Villejuif" à "Gare de l'Est" est accompli. De même, la musique de la foire se remettra en marche après sa chute, une fois qu'il sera mort, signalant ce qui semblerait être le retour à l'ordre après l'élimination du bouc émissaire. Cependant, la dernière prise de vues, montrant Alice et Alfred tournant absurdement sur le manège "Tourbillon infernal," laisse présager, une fois que l'effet cathartique de la crise sacrificielle se sera dissipé, l'inévitable renouveau de la violence.

Dans *Panique*, Hire ne fait véritablement preuve de voyeurisme qu'à travers son appareil photo, avec lequel il prend un plaisir amer à documenter la misère et l'abjection humaines: dans une des premières

scènes du film, on le voit en train de photographier un clochard qui se bat avec un chien pour le contenu d'une poubelle (83). Plus tard, il dira à l'inspecteur que son appareil lui permet de collectionner des "documents humains, pris sur le vif" (96)—alors qu'à Alice, il montrera ce qu'il appelle sans euphémisme son "musée des horreurs" photographique (143). C'est également grâce à cet appareil qu'il détient une preuve de la culpabilité d'Alfred, ce qui ne le protégera pourtant pas d'une foule qui le croit coupable du meurtre qu'il n'a fait que documenter. Cette insistance sur la technique de prise de vues renvoie au réalisateur, à Duvivier lui-même, qui a mis en évidence à travers ses propres "documents humains" filmés la mémoire et les traces de ce qu'ont subi durant le Régime de Vichy tous les exclus, tous les "M. Hire."

Comme l'a précisé Leconte dans son livre (179), le personnage central de *Monsieur Hire* est plus proche de celui du roman de Simonon que de celui du film de Duvivier. Le passé trouble de Hire (une condamnation à six mois de prison pour outrage à la pudeur) est donc conservé. Par comparaison avec *Panique*, ce qui est évacué du film de Leconte, c'est le contexte social—et donc la portée politique d'un roman et d'un film qui insistaient sur la haine longtemps refoulée et sur la violence, unanime et enfin libérée, des voisins de Hire: "les coups de poings faisaient un drôle de bruit sur la chair de M. Hire, un bruit si excitant qu'ils eurent tous envie de l'entendre" (Simonon, 171). N'étant plus directement désigné en tant que juif, Hire n'est plus, dans le film de Leconte, qu'un misanthrope dont la morgue impassible suffirait à mettre ses voisins mal à l'aise. Au lieu d'une foule en délire poussée par d'obscurs fantasmes antisémites, c'est plutôt la police que la communauté qui poursuit Hire et qui le contraint à s'enfuir vers le toit de son immeuble. Une foule ne se rassemble ensuite que par curiosité morbide, pour observer passivement Hire au moment où il s'agrippe au toit, avant de lâcher prise. Il ne s'agit donc pas, comme dans *Panique*, d'un acte collectif de purification par le sacrifice d'une victime expiatoire. En ce qui concerne *Monsieur Hire*, ce sur quoi les critiques (Downing, Mathonet, Murray, Vanoye) ont insisté, c'est la représentation du voyeurisme—dont les rapports avec le cinéma sont

bien connus—et l'étrange relation entre Hire et Alice qui en résulte.

Le voyeurisme de l'inspecteur est d'ailleurs plus alarmant que celui de Hire, puisqu'il semble examiner et photographier le cadavre de la jeune victime d'une façon peu professionnelle. Comme le signale Murray (292-93), la fascination morbide dont fait preuve l'inspecteur le rend plus inquiétant que Hire, qui paraît presque sympathique par comparaison. Même la façon qu'a l'inspecteur d'insister sur la sexualité apparemment déviante de Hire le rend plus sinistre que son suspect: "Dites-moi, M. Hire, ça fait combien de temps que vous n'avez pas joui dans une femme?" (22). Hire (Michel Blanc) est un voyeur qui n'arrive pas à être furtif, à rester caché. Alice (Sandrine Bonnaire) découvrira son regard et, allant jusqu'à se servir d'un miroir, le retournera contre lui, s'insinuant dans sa chambre puis dans sa vie¹⁴, avant de laisser le sac qui le désignera comme coupable. Pour reprendre la terminologie plus technique de Vanoye: "Le sujet-regardant s'avérera objet-manipulé par un sujet-manipulateur" (146). Hire en arrivera d'ailleurs à participer à ce retournement de situation, faisant voir à Alice l'appartement où il avait habité auparavant, l'emmenant même au bordel qu'il avait l'habitude de fréquenter. De sa fenêtre, Hire a beau observer longuement le corps d'Alice, il ne réussira pas à la "voir," à se rendre compte qu'elle se sert de lui (et de l'autre voyeur, l'inspecteur) pour sauver Emile. A un niveau social élargi, c'est Hire lui-même qui est l'objet de tous les regards, des regards non pas désirants mais soupçonneux et malveillants. Dans le quartier, il est celui dont on se méfie et que l'on surveille. Cette surveillance deviendra officielle avec l'enquête policière. Au dernier stade de cette mise en abyme, ce sont bien entendu les spectateurs qui posent leurs regards sur Hire. Le seul endroit où ce meurtrier présumé est l'objet de regards admiratifs, où il se met consciemment en scène, c'est la salle de bowling, un jeu auquel il excelle, ce qui ne l'empêche pas de retrouver sa personnalité neutre et effacée une fois le jeu terminé.

La première scène de *Monsieur Hire* où apparaît le personnage éponyme joue sur les peurs qu'il suscite chez les spectateurs eux-mêmes, tout en reprenant ce qui était implicite dans le roman de Simenon: "Les locataires de votre immeuble rappellent leurs filles et même leurs

gamins quand ils jouent trop près de vous" (144). Venant juste après l'inspection par le policier du cadavre de la jeune femme assassinée, cette scène semble associer Hire au meurtre, et le désigner métonymiquement en tant que violeur. Or, ce qui paraissait initialement équivoque—Hire (dont la pâleur du visage est rehaussée par un éclairage bleuâtre) tenant la tête d'une petite fille et la faisant compter jusqu'à trente—n'est qu'une tentative, d'ailleurs réussie, de mettre fin à son hoquet. En dépit de sa bienveillance, Hire, taciturne, vêtu de noir et au maintien austère, n'attire guère la sympathie. Tout comme son regard, ses tentatives d'affabilité se retournent contre lui, en particulier lorsque cet homme sans femme ni enfants est aperçu en train d'essayer de communiquer avec une femme ou un enfant. Alors apparaissent chez ses voisins de vieilles peurs réveillées par la proximité d'un crime qu'ils imaginent volontiers l'œuvre d'un sadique. Dans *Panique*, ce fantasme du juif vicieux, voire cannibale (Perry et Schweitzer, ch. 2), émerge plus clairement lorsque Hire donne une pomme à une petite fille qui habite dans son immeuble¹⁵. La mère horrifiée éloigne immédiatement sa fille: "La prochaine fois que tu acceptes quelque chose de ce Monsieur, je t'enfermerai dans le placard!" (88). Celui qui apprécie la viande saignante ne pourra donc que se révéler amateur de chair fraîche. Devenu un ogre dans l'imagination de ceux qui le côtoient pourtant quotidiennement, Hire suscite une peur panique, avant que la violence aveugle de la foule ne le transforme en un bouc émissaire, traqué et paniqué à son tour.

Techniquement brillant, le film de Leconte ne comporte néanmoins pas la puissance évocatrice de celui de Duvivier. L'ambiance glauque de *Monsieur Hire* suscite le malaise chez les spectateurs, mais tend à réduire le personnage central à un amoureux éconduit, trahi et désespéré, dont la mort n'est que de peu de conséquence dans le quartier. Victime d'une erreur judiciaire plutôt que d'un sacrifice collectif, sa fuite vers le toit de son immeuble, où il est acculé par la police au lieu de ses voisins, devient un acte individuel de désespoir suicidaire. Devenu le symbole d'une peur de l'Autre plus diffuse, le personnage central, ainsi que le quartier où il habite, ont subi un travail d'abstraction, pouvant

être situés dans n'importe quelle grande ville. La transposition cinématographique du roman a produit un cadre à la fois contemporain et intemporel, le quartier et ses habitants ayant perdu de leur importance. Tout comme les policiers du roman ont été réduits à un personnage, la communauté qui entoure Hire est devenue anonyme, alors que le face-à-face entre Alice et lui est privilégié. Ce processus d'épuration du récit est diamétralement opposé au choix de Duvivier, qui avait surajouté au roman, et qui avait surtout rendu explicite, dans un contexte historique particulièrement douloureux, le mécanisme victimaire auquel Hire ne pouvait échapper.

NOTES

¹ Pour les deux films, la numérotation renvoie à : *L'Avant-Scène du Cinéma* 390/391 (mars/avril 1990). Pour la filmographie de Duvivier, voir Desrichard, 151-240; pour celle de Leconte, voir Downing, 146-55. Duvivier avait déjà adapté à l'écran un roman de Simenon: *La tête d'un homme*, en 1932. Pour une liste des adaptations cinématographiques des œuvres de Simenon, voir Assouline, 731-34.

² Dans son livre, Leconte a exprimé son admiration pour Duvivier et pour *Panique*, tout en affirmant ne pas avoir cherché à imiter ce film: "C'est paradoxalement en retournant au roman d'origine que j'ai le mieux évité le piège du remake d'un film que j'adorais" (179). Duvivier et Leconte ont en commun d'avoir tenté leur chance dans plusieurs genres (y compris des farces de bas étage).

³ Ce n'était pas la première fois que Duvivier présentait des personnages juifs. Selon Sibelman, Duvivier avait intégré dans ses films des années trente (*David Golder*, *Golgotha*, *Le Golem*) des stéréotypes antisémites. Il est cependant difficile de le suivre lorsqu'il range hâtivement *Panique* dans cette catégorie (93).

⁴ La fascination cinématographique pour les quartiers populaires parisiens remonte au moins à *Sous les toits de Paris* (1930) de René Clair. Comme dans ce film, mais avec un contrepoint sinistrement ironique, on retrouve dans une des dernières scènes de *Panique* un chanteur des rues, annonçant que "l'amour, c'est la beauté du monde" (162). A noter

également la prédilection de Jean Renoir pour les scènes de meurtre accompagnées par une chanson diégétique: *La chienne* (1931) et *La bête humaine* (1938).

⁵ Par contre, le rapport qu'établit Wild (181) entre "le brie" et "l'abri," au moment où Hire parle avec la crémière, semble infondé.

⁶ L'analyse de Garçon indique toutefois que dans l'ensemble, le cinéma semble avoir été un outil de propagande nazie peu efficace dans la France occupée.

⁷ Le contexte criminel, sinon sexuel, du voyeurisme a été exploité par Alfred Hitchcock dans *Rear Window* (1954).

⁸ Dans *Monsieur Hire*, cette scène est remplacée par l'ambiance, glacée à souhait, d'une patinoire, ce qui fournira une image toute en contrastes, où le corps apparemment inanimé de Hire, comme toujours vêtu de noir et saignant du nez, tranche avec la blancheur de la glace.

⁹ Durant sa carrière, Viviane Romance fut l'une des "garces" stéréotypées du cinéma français, selon Burch et Sculier (52-53), qui comparent le rôle d'Alice avec celui de Gina dans *La belle équipe* (225-27). L'analyse de *Panique* est cependant fort contestable: le rôle d'Alfred est minimisé et Alice ne serait qu'une garce malfaisante, sans toutefois réussir à être un sujet. C'est d'ailleurs elle qui serait le bouc émissaire—l'expression étant utilisée sans ironie aucune. A force de traquer la misogynie (qui est certes présente dans l'œuvre de Duvivier), les auteurs passent à côté de l'essentiel en ce qui concerne ce film.

¹⁰ Charles Spaak avait participé aux scénarii de, entre autres, *La kermesse héroïque* (1935) de Jacques Feyder, *La belle équipe* (1936) de Julien Duvivier, *Gueule d'amour* de Jean Grémillon, *Les bas-fonds* (1936) et *La grande illusion* (1937) de Jean Renoir.

¹¹ Ce trajet n'a rien de fantaisiste: de nos jours, la ligne de métro 7 permet de se déplacer directement de Villejuif à Gare de l'Est.

¹² A l'exception toutefois du clochard qu'on voit au début du film, et dont la photographie prise par Hire constitue un sinistre présage.

¹³ Dans *Monsieur Hire*, conformément aux niveaux d'abstraction et d'intemporalité qui caractérisent le film de Leconte, c'est un bruit

sourd de machinerie qui accompagne la solitude du personnage central, perdu dans un paysage industriel désaffecté (18).

¹⁴ Alice se présente à Hire pour la première fois en faisant tomber des tomates à ses pieds (23). La symbolique de ces “pommes d’amour” d’un rouge vif, qui eurent autrefois la réputation d’être à la fois un poison et un aphrodisiaque, est évidente.

¹⁵ Rappelant le motif sanguinaire, c’est de la viande qu’offrira le boucher à la petite fille pour lui faire “avouer” ce que Hire lui aurait fait subir (142).

ŒUVRES CITÉES

- Assouline, Pierre. *Simenon*. Paris : Julliard, 1992.
- Bonnefille, Eric. *Julien Duvivier: le mal aimant du cinéma français*. 2 vols. Paris: L’Harmattan, 2002.
- Burch, Noël, et Geneviève Sclicr. *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*. Paris: Nathan, 1996.
- Desrichard, Yves. *Julien Duvivier: Cinquante ans de noirs destins*. Paris: Durante, 2001.
- Downing, Lisa. *Patrice Leconte*. Manchester: Manchester UP, 2004.
- Garçon, François. “Nazi Film Propaganda in Occupied France.” *Nazi Propaganda: The Power and the Limitations*. Ed. David Welch. London: Croom Helm, 1983. 161-79.
- Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.
- Koos, Leonard R. “Hiring Practices: Simenon/Duvivier/Leconte.” *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Ed. Jennifer Forrest and Leonard R. Koos. Albany: SUNY, 2002. 203-23.
- Leconte, Patrice. *Je suis un imposteur*. Paris : Flammarion, 2000.
- Mathonet, Ann. *Regard et voyeurisme dans l’œuvre romanesque de Simenon*. Liège: Céfal, 1996.
- Murray, Abigail. “Voyeurism in *Monsieur Hire*.” *Modern and Contemporary France* 3 (1993): 287-95.
- Perry, Marvin, and Frederick M. Schweitzer. *Antisemitism: Myth and Hate from Antiquity to the Present*. New York: Macmillan, 2002.

- Sibelman, Simon P. "Jewish Myths and Stereotypes in the Cinema of Julien Duvivier." *France in Focus: Film and National Identity*. Ed. Elizabeth Ezra and Sue Harris. Oxford: Berg, 2000. 79-95.
- Simenon, Georges. *Les fiançailles de M. Hire*. 1933. Paris: Fayard, 1960.
- Vanoye, Francis. "De l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma: *Les fiançailles de M. Hire* et *Monsieur Hire*." *Versus* 87-88 (2000): 143-51.
- Wild, Florianne. "L'Histoire ressuscitée: Jewishness and Scapegoating in Julien Duvivier's *Panique*." *Identity Papers: Contested Nationhood in Twentieth-Century France*. Ed. Steven Ungar and Tom Conley. Minneapolis: Minnesota UP, 1996. 178-92.