



GÉRARD
DEPARDIEU

MAIGRET

UN FILM DE
PATRICE LECONTE

D'APRÈS LE ROMAN DE
GEORGES SIMENON
"MAIGRET ET LA JEUNE MORTE"

PRODUIT PAR
JEAN-LOUIS LIVI

ADAPTATION JÉRÔME TONNERRE ET PATRICE LECONTE

JADE LABESTE MÉLANIE BERNIER AURORE CLÉMENT CLARA ANTOONS PIERRE MOURE BERTRAND PONCET ELIZABETH BOURGINE
UNE COPRODUCTION CINÉ@ F COMME FILM SNO GROUPE ANG SCOPE PICTURES RÉALISÉ AVEC LE SOUTIEN DU TAX SHIELD DU GOUVERNEMENT FÉDÉRAL BELGE EN PARTENARIAT AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ ET DE CINÉ+ AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION ÎLE-DE-FRANCE
DÉVELOPÉ PAR LA PRODUCTION AVEC VESANGELIO MONTAGE JUILLE PACHE SON PAUL LAINÉ JEAN GOUDEH ÉRIC TISSEFAND RÉGIESSA LUC CHAPUAMONT COSTUMES ANNE PERLEH DIRECTION DE PRODUCTION CHRISTOPHE JEANFFROY ANIMATIONS GÉNÉRALES BRUNO COULAIS

fcomfilm ciné@ SCOPE! © 2021 CINÉ@ F COMME FILM SNO GROUPE ANG SCOPE PICTURES

TV MA CANAL+ SNO PRODUCTION SNO

fcomfilm ciné-@ SCOPE © 2021 CINÉ-@ F COMME FILM SND SCOPE PICTURES CANAL+ CINE+ PROCIREP

SND Groupe M6 présente

MAIGRET

Un film de Patrice LECONTE

D'après le roman de Georges SIMENON

Avec

Gérard DEPARDEU

Jade LABESTE, Mélanie BERNIER, Aurore CLÉMENT, André WILMS,
Hervé PIERRE (de la Comédie Française), Clara ANTOONS, Pierre MOURE, Bertrand PONCET

Durée : 1h28

AU CINEMA LE 23 FEVRIER 2022

Distribution

SND Films

Relations Presse

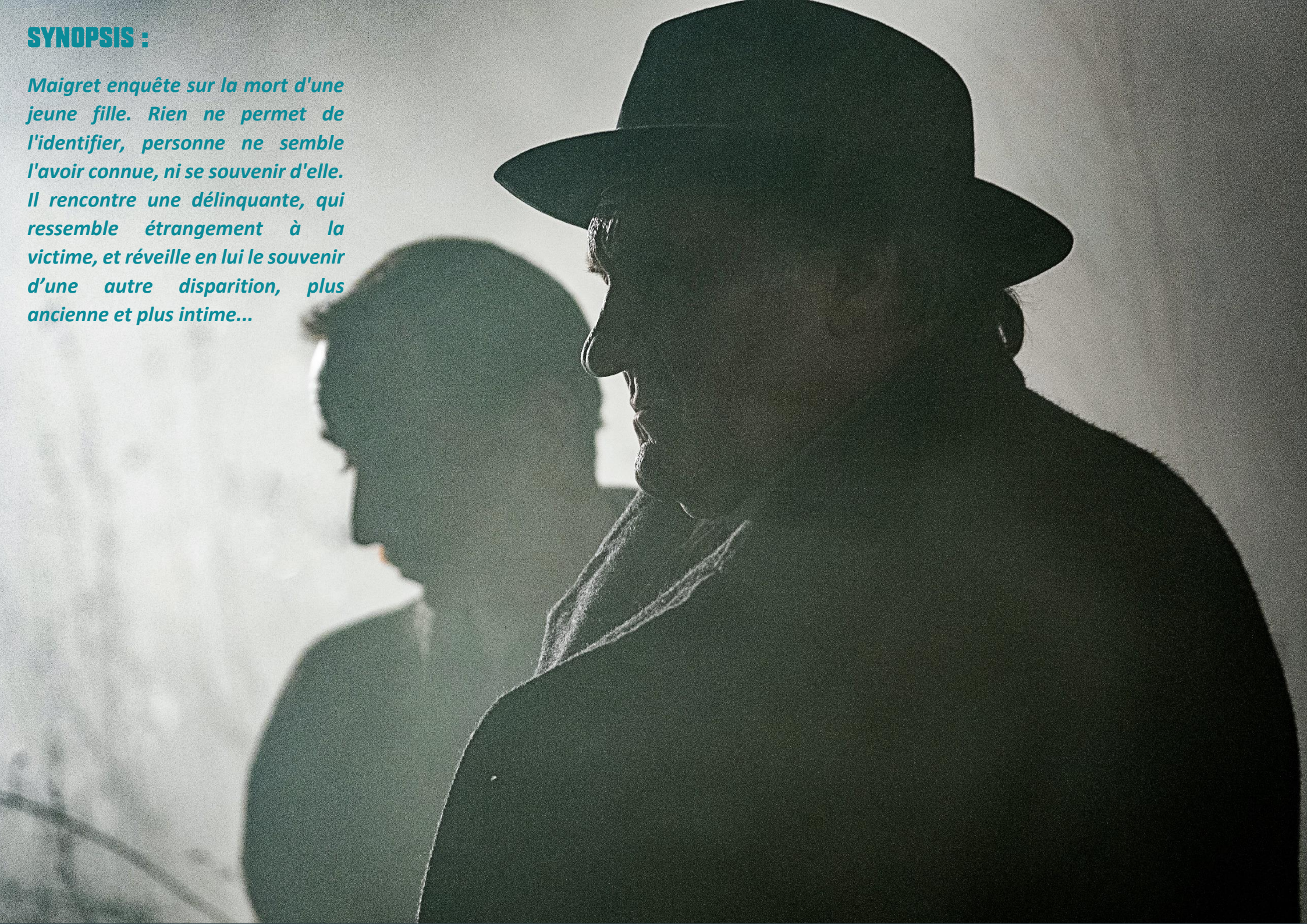
Dominique Segall Communication

Dominique Segall et Kelly Riffaud

contact@dominiquesegall.com – Tel : 01 45 53 73 04

SYNOPSIS :

Maigret enquête sur la mort d'une jeune fille. Rien ne permet de l'identifier, personne ne semble l'avoir connue, ni se souvenir d'elle. Il rencontre une délinquante, qui ressemble étrangement à la victime, et réveille en lui le souvenir d'une autre disparition, plus ancienne et plus intime...



ENTRETIEN AVEC PATRICE LECONTE

Comment avez-vous découvert Simenon ?

Lorsque mes parents partaient en voyage et que ma grand-mère maternelle venait nous garder, elle apportait avec elle des romans de Simenon, et en particulier des *Maigret*. J'en lisais quelques-uns qu'elle laissait sur sa table de nuit, et que je trouvais formidables, mais je m'empêchais de les aimer totalement en me convainquant que c'était de la littérature facile. Jusqu'à ce qu'en classe de Terminale, mon prof de philo, dès le premier cours, annonce : « Nous allons passer du temps en compagnie de Descartes, Hegel, Kierkegaard et Kant, mais sachez que pour moi le plus grand philosophe, c'est Georges Simenon ». Tout à coup, je me suis dit que j'avais eu raison d'apprécier cet auteur, comme si cet enseignant l'avait légitimé, et j'ai donc continué à lire régulièrement Simenon et à l'aimer davantage encore.

Qu'est-ce qui vous intéressait dans son œuvre ?

Ce qui m'a plu d'emblée, c'est son écriture quasi cinématographique : Simenon met en scène des gens normaux, des gens a priori sans histoire, mais qui se révèlent avoir une histoire, eux aussi. Les atmosphères, les lieux, les sentiments, les troubles, et ce « casting » souvent bouleversant m'emportaient, me touchaient.

C'est très rare de trouver cette part purement émotionnelle dans le roman noir, y compris chez les plus grands auteurs.

J'ai également été sensible à l'économie de mots, à la concision, à la capacité de Simenon à exprimer des univers formidables et des personnages étranges ou modestes avec un minimum de mots. Ses livres ne dépassent jamais les 200 pages et sont écrits de manière exemplaire.



Vous aviez déjà porté à l'écran l'une de ses œuvres, il y a une trentaine d'années, avec *Monsieur Hire*.

C'était très particulier car je connaissais *Panique* de Julien Duvivier, l'un de mes cinéastes préférés, sans savoir qu'il s'agissait d'une adaptation des *Fiançailles de Monsieur Hire*. Pour m'amuser – et un peu par provocation –, je disais que j'aimerais tourner un remake de *Panique*. Mais après *Tandem*, le producteur Philippe Carcassonne m'a signalé que je n'étais pas obligé de faire un remake, mais une nouvelle adaptation ! Je suis tombé des nues car je ne savais pas qu'il s'agissait d'un Simenon, et, bien entendu, je me suis précipité sur le livre ! C'est ainsi que, s'agissant de ma première adaptation de Simenon, mon attirance initiale pour cette histoire n'était pas liée à l'auteur.

Même s'il ne s'agit évidemment pas d'une adaptation de Simenon, *L'homme du train* évoque un climat propre à l'auteur...

Quand on a écrit le scénario avec Claude Klotz, on n'y a jamais pensé ouvertement. Pour autant, l'ombre de Simenon plane et, avant tout, sur le titre *L'homme du train* qui est un titre « simenonien ». Simenon avait des titres évidents, comme les Impressionnistes qui, lorsqu'ils représentaient une fille au chapeau rouge, intitulaient leur toile *La fille au chapeau rouge* ! Chez Simenon, l'évidence du titre m'a toujours séduit.

Pourquoi avoir choisi d'adapter *Maigret et la jeune morte*, sans doute l'une de ses œuvres les plus crépusculaires ?

Avec Jérôme Tonnerre, compagnon de travail avec qui j'ai écrit plusieurs films, on partage la même admiration pour Simenon et, assez naturellement, on a eu envie de nous replonger dans son univers. C'est alors que Jérôme m'a fait remarquer que Maigret n'avait pas été incarné au cinéma depuis 1958, avec Jean Gabin dans le rôle du commissaire et Jean Delannoy à la réalisation. On allait donc adapter un *Maigret*. Mais on voulait que l'intrigue se déroule à Paris parce que, à mes yeux, *Maigret* est rattaché à certains lieux emblématiques comme le quai des Orfèvres ou les Batignolles. Jérôme est alors tombé sur *Maigret et la jeune morte* que je ne connaissais pas : quand je l'ai lu, il s'est imposé comme une évidence.

Pourquoi ?

Dans les *Maigret*, l'intrigue policière passe un peu au second plan et permet de décrire un univers, de mettre en place des personnages, de camper un quartier. Dans cet opus, outre le goût de l'auteur pour l'exploration d'univers différents, on y trouve une richesse émotionnelle inédite : Maigret ne part pas tant à la recherche de l'assassin que de cette jeune fille lardée de coups de couteau que personne ne semble connaître. J'ai trouvé cela d'autant plus bouleversant que Maigret lui-même aurait eu une fille de cet âge si elle avait été toujours en vie.

À quoi vous êtes-vous particulièrement attaché, avec Jérôme Tonnerre, dans l'adaptation ?

Je me souviens, lorsque j'étais étudiant de cinéma, que Jean-Claude Carrière était venu nous parler de l'adaptation, à partir de *Journal d'une femme de chambre* qu'il avait lui-même adapté d'Octave Mirbeau pour Buñuel. Il nous avait dit « Pour réussir l'adaptation d'un livre qu'on aime, il faut le lire plusieurs fois, puis le refermer et ne plus jamais le rouvrir. » On a suivi son conseil et, à partir de nos souvenirs les plus marquants du livre, nous avons écrit une adaptation à la fois fidèle et infidèle. Ce qui m'a fait très plaisir, c'est la réaction de John Simenon, « gardien du temple » de l'œuvre de son père, dont on savait qu'il avait beaucoup aimé *Monsieur Hire* : il a estimé qu'on avait pris des libertés que son père aurait adorées.

Quelles libertés ?

Notre axe principal, c'était la quête de Maigret qui cherche à savoir qui était cette jeune morte dont personne ne semble se souvenir. Du coup, afin qu'on puisse se concentrer sur sa trajectoire, beaucoup de personnages secondaires ont disparu.

Par ailleurs, pour nous démarquer de la panoplie archi-éculée du Maigret avec chapeau, pipe et manteau qui était au-dessus de mes forces, tant elle est convenue, nous avons eu cette idée simple, avec Jérôme Tonnerre, du médecin qui conseille au commissaire de ne plus fumer.

On le voit tripoter encore sa pipe avec regret et cela fait partie intégrante du Maigret incarné par Depardieu qui s'éloigne des représentations habituelles. Dans le même esprit, le film s'appelle sobrement *Maigret*, et

non *Maigret et la jeune morte*, pour exprimer l'idée qu'il s'agit de *notre* Maigret, et non celui des adaptations antérieures.

On plonge aussitôt dans un Paris fantomatique, filmé dans un style quasi expressionniste...

C'est sans doute parce que le film, comme le livre, se déroule dans les années 50. Pour autant, j'ai toujours eu la hantise des reconstitutions trop minutieuses, avec des rues entières envahies de véhicules d'époque, car ce soin excessif accordé aux décors détourne l'attention du spectateur de l'essentiel. Certes, il s'agit des années 50, mais je voulais que le film soit très stylisé dans la mise en scène, la lumière, les accessoires, les costumes, avec des partis-pris de cadre et d'éclairage assez forts. *Monsieur Hire* devait être un film atemporel, et on s'était amusés à brouiller les repères chronologiques. Cette fois, on était un peu plus tenus de dater le film précisément : il n'y a donc pas d'accessoires anachroniques, mais il n'y a pas de reconstitution obsessionnelle, sinon le réalisateur se transforme en gardien de musée.



Les rapports de classe et le mépris affiché par la bourgeoisie sont au cœur du film.

Dans ce milieu bourgeois très fortuné, Maigret fait office de brise-glace. S'il avait été un commissaire attentif aux us et coutumes d'une classe élevée et riche, il aurait enlevé son chapeau face à eux. Or il n'est pas question que Maigret tire son chapeau parce qu'il est chez les bourgeois ! Son côté anticonformiste et irrespectueux donne beaucoup de prix au personnage et relègue les bourgeois à une classe qu'on n'a pas besoin de prendre en considération au-delà du nécessaire. De même, quand Maigret s'entretient avec son supérieur hiérarchique, il n'ôte ni son manteau, ni son chapeau, comme s'il était simplement de passage, et fait semblant de vouloir fumer la pipe.

La riche famille bourgeoise dissimule également des secrets inavouables ...

Si ces scènes-là avaient été filmées, le résultat aurait été insupportable et j'aurais trouvé cela complaisant. De toute façon, il y a un point de vue et un seul – celui du commissaire Maigret. Pour être rigoureux, il était impensable de tourner des scènes auxquelles Maigret n'assiste pas, sauf, à la limite, lorsqu'on les lui rapporte. On peut aller loin dans la perversité sans la montrer. Par ailleurs, comme l'affirme Maigret, il ne juge pas, même lorsque des bourgeois se livrent à des pratiques sexuelles déviantes. Mais quand il balance « Pourquoi vous marier si vous ne pouvez pas toucher le corps d'une femme ? », c'est d'une violence inouïe que je trouve jubilatoire.

L'enquête de Maigret prend l'allure d'une quête intime, presque cathartique.

Il y a un moment fragile, presque suspendu, où Betty prend son café avec Mme Maigret : depuis la salle de bain, le commissaire les entend rire en se rasant et il a un joli sourire, à peine esquissé, car cela aurait pu être le rire de sa fille. Plus tard, Maigret et sa femme se rendent à l'enterrement de la jeune morte et, logiquement, se recueillent aussi sur la tombe de leur fille. De même, lorsque le vieux Kaplan confie à Maigret « Quand on perd son enfant, on perd tout, il n'y a plus rien », le commissaire lui répond « Je sais, Monsieur Kaplan, je sais ». Pour Depardieu, il y avait là des résonances personnelles par rapport à son propre fils, et même si c'était terrible de lui faire tenir ces propos, il me semblait important que Maigret prononce ces mots.

Dès les premiers plans, Gérard Depardieu impose une présence, comme une pesanteur, qui remplit tout l'espace.

Je pense à ce vers de Mallarmé qui, à mon sens, définit à merveille Depardieu sous les traits de Maigret : « Calme bloc, ici-bas, chu d'un désastre obscur ». En toute sincérité, comme je cadre mes films moi-même, filmer cet acteur m'a emporté dans des émotions incroyables. Le talent que vous offre Gérard, quand on est là à le scruter, est inouï. Le plus insensé, c'est qu'il passe son temps à être tonitruant, jusque pendant le clap, mais dès l'instant où on lui dit « vas-y, Gérard », en un battement de cil, il est tel qu'on le voit dans le film. Il m'a confié un jour que se déconcentrer était sa manière à lui de se concentrer. Il a besoin d'être aux antipodes du personnage pour *être* le personnage au moment de la prise. Ce qu'il a vite compris, et qu'il appréciait beaucoup, c'est que

je tourne très peu de prises. Avec moi, les acteurs savent qu'ils ont la possibilité de donner le meilleur d'eux-mêmes à la première ou la deuxième prise. Gérard a adoré cette démarche, et il y a énormément de plans qui n'ont nécessité qu'une prise.

Dirige-t-on un acteur tel que lui ?

Il était très heureux qu'on tourne ensemble et il se sentait en confiance. Il est vrai que je lui ai fait part de mon admiration, et plus encore de mon affection, la première fois que je l'ai rencontré. Il y avait de l'estime et du respect entre nous.



Sur le plateau, je me gardais bien de lui donner trop d'indications : je lui faisais des suggestions concernant le rythme, ou la tonalité, mais il avait une telle intelligence du rôle que pour la plupart des prises je n'avais pas besoin de lui dire quoi que ce soit. Il était là où il fallait, quand il le fallait.

On dit tout et son contraire à son sujet, voire qu'il ne prépare pas ses rôles – c'est archi-faux, car il est impossible d'être comme il est dans le film sans travailler. Pour *Maigret*, je pense qu'il a infusé le personnage : il a un sens immédiat de la tonalité, de la scène, des enjeux, du propos. Comme il y avait de la confiance entre nous, si je lui proposais d'infléchir la tonalité de la scène, il était aussitôt d'accord car il adore jouer. Ce qui lui a vraiment plu, c'est d'incarner un personnage aussi grand que lui. Cela faisait très longtemps qu'il n'en avait pas eu l'opportunité.

Qui souhaitiez-vous en face de Depardieu ?

J'avais envie d'un casting brillant, mais je ne voulais pas d'acteurs trop connus qui viennent juste faire un tour dans le film. Très vite, j'ai pensé à Mélanie Bernier pour Jeanine car je la connais bien et qu'elle campait idéalement ce personnage un brin populaire et parigote qui frime dès lors qu'elle fréquente un milieu bourgeois.

J'ai aussi pensé à Anne Loiret pour Mme Maigret. Ce n'était pas un choix évident : il ne fallait ni que ce soit une bobonne, ce qui aurait été navrant pour Maigret, ni une bombe sexuelle, car personne n'y croirait. J'avais seulement besoin de quelqu'un de posé et lorsque j'ai vu Anne au théâtre, je l'ai trouvée idéale.

Il me fallait enfin deux toutes jeunes actrices : je me suis fait aider par ma directrice de casting, Tatiana Vialle, qui m'a présenté beaucoup de candidates que j'ai toutes reçues. Parmi celles-ci, Jade Labeste était parfaite : Depardieu a compris en l'espace d'un instant qu'il avait affaire à quelqu'un qui faisait le poids. Tout en étant discrète, elle n'a jamais été intimidée par Gérard et n'a jamais perdu pied. Elle est une très bonne actrice.

Dans quelle direction avez-vous travaillé la lumière et la photo ?



On a toujours une réflexion qui me passionne sur les repérages ou les décors, avec le chef-opérateur et le chef-décorateur : ensemble, on se pose la question de savoir d'où vient la lumière. Est-ce qu'on aménage un vasistas en considérant que

la lumière vient de là et découpe les silhouettes ou est-ce qu'elle émane du ras du sol ? Ces parti-pris influent sur la construction des décors et leur éclairage en décors naturels.

Par exemple, dans le bureau de Maigret, il n'y a qu'une seule fenêtre qui détermine la direction de la lumière. Avec Yves Angelo, on s'est très bien entendus car il a compris qu'on pouvait travailler en bonne intelligence. Comme souvent, les chefs-opérateurs apprécient de recevoir des consignes précises.

Comme souvent dans votre filmographie, le film ne dépasse pas les 90 minutes, ce qui lui donne cette sensation d'une œuvre resserrée, intense, qui va à l'os.

À l'exception de *La Veuve de Saint-Pierre* et d'*Une chance sur deux*, qui durent environ 1h40, j'aime faire court. C'est peut-être parce que j'ai tourné 250 films publicitaires et que je sais qu'il faut arriver à s'en tenir à l'essentiel sans être sec. C'est un équilibre que j'aime trouver : j'apprécie qu'il n'y ait pas de scène inutile. Avec Jérôme Tonnerre, on est

en général suffisamment rigoureux pour ne pas écrire – et tourner – de scènes inutiles qu'on devra ensuite couper au montage. D'ailleurs, à un moment donné pendant la prépa, la production avait du mal à réunir le budget.

Pour diminuer le coût du film, l'idéal était évidemment de pouvoir réduire le temps de tournage. Je me suis replongé dans le scénario en me demandant ce que je pouvais élaguer pour que l'ensemble reste cohérent. J'ai réussi à éliminer de petites choses pour gagner du temps au tournage, et je me suis dit que si je ne l'avais pas fait au stade du scénario, on aurait sans doute dû couper ces scènes au montage et donc dépenser de l'argent pour rien. C'est très agréable de s'en tenir à l'essentiel. Et il est vrai que Simenon est champion du monde en la matière.

C'est la première fois que vous collaborez avec Bruno Coulais.

J'admire son travail depuis longtemps et j'espérais qu'on travaillerait ensemble dès que l'occasion se présenterait. Je ne suis pas du tout musicien, mais je sais ce que j'aime et ce que je n'aime pas. À chaque fois que je travaille avec un musicien, j'essaie de transcrire en mots mes envies musicales. Si je lui parle d'une musique qui rôde au-dessus du sol comme une brume un peu étrange, ou d'une musique qui plane au-dessus de nos têtes, il parvient à écrire une partition atmosphérique – en s'appuyant également sur le scénario et nos conversations. Je lui parlais d'une musique qui ne soit pas symphonique, mais très économe. Je voulais aussi que la musique ait un côté un peu obsessionnel car, pour Maigret, le film est la quête de l'identité de cette jeune fille morte. Il y a quelque chose de calme et d'entêté chez Maigret, et je voulais que la musique participe de cette opiniâtreté. Dans le même temps, j'avais envie d'une évocation un peu émue de qui était cette jeune morte – une musique plus légère qui accompagne le souvenir éventuel de la défunte.

ENTRETIEN AVEC GÉRARD DEPARDIEU



Quel est votre rapport à Simenon, et en particulier aux *Maigret* ?

Ce que j'aime chez Simenon, comme chez Balzac ou Moravia, c'est l'art du détail, mais aussi sa faculté à écrire un roman en neuf jours et à camper de formidables histoires et de grands personnages en s'attachant à une petite ville et à un milieu populaire. J'apprécie beaucoup sa période américaine, avec, par exemple, *Le Fond de la bouteille*, ou encore *Les Anneaux de Bicêtre*. En revanche, je n'ai pas beaucoup lu de *Maigret*, mais je l'ai souvent vu au cinéma ou à la télévision. Maigret fait partie des grands flics de la littérature, comme Porphyre dans *Crime et Châtiment*, ou Javert dans *Les Misérables*.

Qu'est-ce qui vous intéressait dans le scénario de Patrice Leconte et Jérôme Tonnerre ?

Le scénario vous emporte, vous transporte, et cela vient du tempérament de Patrice qui connaît admirablement son métier et qui a un respect profond pour tous les corps de métier, comme Simenon avec ses personnages. Grâce à Patrice et à Jérôme, on entre dans un monde hallucinant.

Maigret s'est rarement autant mis à nu et il n'a jamais été aussi bouleversant. Comment percevez-vous le personnage ?

On voit pour la première fois qu'il a un cœur, une humanité, et on découvre à cette occasion qu'il a eu une fille avec Mme Maigret – il n'a pas que le pot-au-feu dans sa vie ! Il a une véritable relation avec sa femme, toute une vie à ses côtés, que le film rend palpable. On ressent leur complicité dans la scène du cimetière où il enterre cette jeune fille avec ses vingt ans de perdus. Mais il fallait un homme comme Patrice, avec son sens profond de l'humain, et tous ses collaborateurs – de Jérôme Tonnerre à Yves Angelo, sans oublier les décorateurs, les machinos, les électros – , pour obtenir un tel résultat.

Le plus extraordinaire, c'est que malgré votre notoriété et votre filmographie, vous disparaissiez derrière le personnage qui a rarement été aussi incarné.

On voit la masse du personnage, son côté monolithique, et c'est ce qui le rend humain. Je suis le costume de Maigret, je suis la déambulation et l'observation du personnage avec une double attention car il n'a plus sa pipe. Cela pourrait le rendre irritable – et non, cela le rend doublement plus attentif à tout ce qui se passe autour de lui.

Comment avez-vous travaillé la posture, la démarche, le phrasé, la gestuelle du personnage ?

Je n'aime pas le travail : j'aime la respiration, j'aime le regard et j'aime entendre l'âme de celui qui me raconte ce qu'il a envie de filmer. Je dois dire que les acteurs se sentent à l'aise avec moi car je ne les juge pas et qu'on s'amuse ensemble.

Son enquête se double d'une quête intime où il semble vouloir redonner vie à la jeune morte et, sans doute, à sa propre fille...

Comme il ne connaît ni l'identité, ni la famille de cette jeune morte, et qu'il ne la connaît qu'à travers les dérives sexuelles du jeune couple et de la veuve, tout cela est à triple tiroir. L'histoire vient à lui, et il ne va pas chercher midi à quatorze heures. Comme lorsque Maigret rencontre Kaplan, et que celui-ci lui dit « c'est dur de perdre un enfant », cela fait doublement mal à Maigret d'entendre ses propos.

La scène où, pendant que vous vous rasez, vous entendez Betty et votre femme se mettre à rire et esquissez un léger sourire est formidable de retenue...

C'est dans ces moments-là qu'on comprend que Maigret doit faire le deuil de leur fille, comme dans la scène où il dépose un bouquet de violettes au cimetière. On voit bien qu'il considère Betty comme sa fille, et lorsqu'il lui dit au revoir à la fin, il est bouleversant. D'ailleurs, Betty a dormi dans le lit de sa fille et a mangé les confitures que lui a préparées Mme Maigret...

Qu'avez-vous pensé de vos partenaires ?

Jade Labeste est magnifique, de même qu'Aurore Clément, et Mélanie Bernier me fait penser à une actrice des années 40.



Patrice Leconte est réputé pour tourner peu de prises. Comment l'avez-vous vécu ?

Cela me va très bien, au contraire ! Il faut tourner une prise ou deux, maximum. Ce qui compte, c'est l'émotion.

Comment avez-vous réagi en découvrant le film ?

Patrice sait ce qu'il fait. C'est rare de voir tant de justesse, et c'était un plaisir de retrouver des gens comme Yves Angelo avec qui j'ai tourné autant de films.

Tout m'a enthousiasmé : les axes de caméra, les plans expressionnistes, un peu comme ceux de *La Nuit du chasseur*, les couleurs désaturées, proches du noir et blanc, l'immobilité des personnages, la traque, le bureau de Maigret, le pardessus, et les dialogues très simenoniens.



ENTRETIEN AVEC JADE LABESTE



Comment avez-vous abordé votre personnage ?

D'abord, en faisant des ponts avec moi qui, comme Betty, suis une provinciale montée à Paris ! J'avais de vrais atomes crochus avec elle et j'ai essayé de la comprendre dans son intimité pour mieux la construire : comment s'exprime-t-elle ? quel est son caractère ? quelle est sa trajectoire ? Dès le scénario, on percevait les rapports qu'elle tisse avec Maigret et que je trouvais très touchants. Cette relation tenait beaucoup à cœur à Patrice : Betty n'existe pas dans le roman et elle apporte une dimension plus émotionnelle à l'histoire.

Je trouvais cela magnifique – le lien à l'enfant perdu et le fait que Maigret prenne cette fille sous son aile, sans arrière-pensée, m'a beaucoup touchée. À un moment donné, elle croit encore qu'il faut en passer par un échange de services, mais il lui signifie que ce ne sont pas ses intentions, et ils finissent par se comprendre.

D'où une relation plutôt paternelle. Quelle est la trajectoire de Betty ?

Je l'ai vue comme une métamorphose qui accompagne la naissance de la féminité : Betty débarque à Paris sans rien et finit élégante, maquillée, avec une coupe de cheveux à la mode et une magnifique robe de soirée. C'était très beau de voir cette fille qui, au départ, dort dans la rue, puis finit par éclore et par trouver ce qu'elle cherchait. C'est un peu comme un parcours initiatique pour elle. Betty et Maigret se trouvent tous les deux grâce à leur rencontre : ils réussissent à faire la paix avec leurs difficultés de vie – Maigret avec la perte de son enfant et Betty avec ses choix de vie pour échapper à sa condition de provinciale.

Comment se prépare-t-on à un rôle comme celui-ci ?

Patrice m'avait dit de ne pas me poser trop de questions car il voyait déjà beaucoup du personnage en moi. Mais comme il s'agissait de mon premier rôle important au cinéma et que j'avais un grand acteur pour partenaire, j'ai souhaité quand même me mettre en phase avec le « parler » des années 50. J'ai donc travaillé le phrasé et pour les postures, j'ai réfléchi à l'évolution du personnage et à la manière dont elle se tient, parle, mange, boit etc. J'ai plutôt pensé au personnage qu'à l'époque, sauf pour ce qui est du langage.

Vous aviez Gérard Depardieu pour partenaire...

Au début, j'étais terriblement stressée, mais quelque chose s'est tout de suite créé et, sans savoir précisément à quoi c'était dû, on s'est très bien entendus. Il m'a immédiatement mise à l'aise : il m'a prise sous son aile, il m'a accompagnée, on a parlé du rôle, du lien entre les personnages, et on travaillait nos scènes entre les prises. Il me donnait parfois des conseils, et il n'y avait aucune place pour l'hésitation. On est avec Gérard, dans l'instantanéité du jeu, et chez lui, il n'y a pas de différence entre la vie et la prise. Il m'a emportée dans cette fluidité et ce plaisir du jeu, si bien que c'était impossible de ne pas jouer juste à ses côtés.

Comment Patrice Leconte dirige-t-il les acteurs ?

On était tous au diapason, et heureux d'être là. Avec Patrice, il y a quelque chose de très naturel et fluide sur le plateau. Il tourne peu de prises, deux ou trois maximum, les choses vont vite, et on n'a pas le temps de trop réfléchir. Il sait parfaitement ce qu'il veut, mais il vous laisse beaucoup de liberté au sein de cette précision : il donne quelques indications de regards et d'intentions, avec une grande subtilité.



ENTRETIEN AVEC MÉLANIE BERNIER



Qu'est-ce qui vous intéressait dans la relecture de Simenon que proposaient Patrice Leconte et Jérôme Tonnerre ?

C'est un projet auquel j'ai été associée dès le départ car c'est le troisième film de Patrice pour lequel il m'écrivait un rôle. Quand il m'a contactée pour *Maigret*, en me disant qu'il souhaitait me confier le rôle de Jeanine, j'ai tout de suite dit oui. Lorsque j'ai ensuite découvert que c'était le personnage de la suspecte – une fille ambivalente, pas très recommandable –, j'ai encore plus jubilé.

Comment avez-vous abordé votre personnage ?

C'est un rôle pour lequel j'avais beaucoup le trac avant le tournage et que j'ai énormément préparé sur le texte, comme on aborde un rôle de théâtre, car il était écrit avec de très longues séquences. Mais je n'ai pas senti le besoin de faire de recherches. En revanche, le travail du costume était crucial car on est dans les années 50 et que je campe une actrice prête à tout pour réussir.

Qu'est-ce qui anime Jeanine ?

Son trajet intime est celui d'une jeune femme qui a un vrai besoin de reconnaissance : elle a envie d'être une vedette et elle rêve de paillettes, alors qu'elle n'a pas forcément le talent et les codes pour y parvenir. Du coup, elle se repose davantage sur son physique et ses méthodes crapuleuses que sur son talent éventuel. Ensuite, comme Betty, le personnage de Jade Labeste, c'est une provinciale pour qui Paris est un rêve et la seule manière d'y arriver : son rêve d'accomplir un destin hors du commun et son besoin d'émancipation sociale ne peuvent se concrétiser qu'à Paris.

Comment défendre un tel personnage quand on est comédienne ?

Ce n'est pas du tout difficile : c'est même du pain béni pour une actrice ! J'ai toujours dit que mon rêve était de jouer une reine ou une méchante. Ce sont des rôles qui donnent une incroyable liberté et grâce auxquels on peut tout se permettre. C'est tellement plus ennuyeux de camper une gentille, car c'est le comportement qu'on tente d'adopter dans la vie. Et puis, la distance créée par l'époque – les années 50 – autorise tous les excès.

Parlez-moi de vos partenaires, et notamment de Gérard Depardieu...

C'était un rêve de jouer avec lui, en toute sincérité, car c'est mon acteur préféré au monde. J'avais déjà tourné avec lui dans *La Tête en friche* de Jean Becker où j'étais très jeune et où je n'avais qu'une scène. Cette fois, j'étais dans une excitation folle, très heureuse, et en même temps j'avais très peur comme lorsque je joue au théâtre : je voulais vivre une véritable interaction avec Gérard. Et avec lui, ça passe ou ça casse. Le premier jour, j'ai d'ailleurs cru que ça allait casser. Il m'a testée, mais il a vu que j'étais très motivée, et qu'il n'y avait pas de place pour m'enlever mon plaisir d'être sur ce plateau à ses côtés.

Comment Patrice Leconte dirige-t-il ses acteurs ?

Il est au cadre, et cela faisait très longtemps que je n'avais pas tourné avec un réalisateur qui vous filme. C'est très intime car on est dans son regard. Et on se sent très dirigé. Cela fait partie d'une intimité qui se crée très fortement sur un plateau, et plus encore sur un film comme celui-là.

Chez Patrice, il y a un mélange de sérieux, de concentration et d'humour. Il travaille avec des techniciens qu'il connaît depuis longtemps, et l'ambiance est très détendue.

C'était aussi très jubilatoire d'observer la rencontre entre Patrice et Gérard et d'être témoin de leur complicité, de leur respect mutuel. Gérard arrivait parfois tôt le matin et venait nous observer, avant de tourner ses scènes. C'étaient des moments très précieux.



D'APRÈS SIMENON PAR JÉRÔME TONNERRE

« Je suis navré de vous dire non, mais ce projet n'est pas pour moi. »

Les débuts de ma collaboration avec Patrice Leconte, il y a plus de vingt ans, auraient pu s'arrêter là. J'ai bien fait d'insister, je crois : *Confidences trop intimes* s'est inscrit d'évidence dans sa filmographie follement éclectique.

Patrice sait se montrer réceptif aux projets qui lui sont proposés, ce n'est pas si fréquent parmi les cinéastes français. C'est ainsi qu'il avait filmé *Ridicule*, écrit préalablement par Rémi Waterhouse.

Entre les sessions d'écriture, nous partageons des films, des lectures, des rêveries. Adapter un roman de Simenon a pu nous tenter, mais nous en redoutions les écueils : c'est toujours le récit d'une chose qui a eu lieu, ça s'est passé (alors qu'au cinéma, ça se passe), les temporalités se superposent en couches subjectives, dans *la tête d'un homme*.

On pourrait en dire autant des romans de Patrick Modiano, lui aussi très présent dans nos conversations. Du reste, Patrice a déjà adapté au cinéma l'un et l'autre : *Villa triste* et *Les Fiançailles de Monsieur Hire*.

Il est arrivé qu'une idée de film s'impose à nous d'emblée, évidente, lumineuse. La genèse de notre *Maigret* aura été plus sinieuse : il faut parfois qu'un film ne se fasse pas pour permettre à un autre de voir le jour.

Il y a trois ans, nous avons conçu une sorte de *traversée de Paris* au féminin, « Deux passantes dans la nuit » (de l'Occupation). Ce projet n'avait pas convaincu les financiers – il est devenu depuis un roman

graphique. Mais parmi les personnages, figurait un flic mélancolique, et même désespéré de faire le sale boulot ordonné par l'administration de Vichy. Un commissaire inspiré de Maigret sans que nous en soyions conscients. Nous avons regretté de l'abandonner à son sort dans le « bureau des rêves perdus », selon la formule d'Abel Gance.

J'ai alors proposé à Patrice de reprendre ce personnage, mais cette fois en tant que Maigret, qui serait ainsi de retour au cinéma.

Le cinéma s'était emparé du commissaire dès son surgissement en littérature. Le premier roman date de 1931 et les premiers films, tournés par Jean Renoir et Julien Duvivier notamment, de 1932. Gabin en a été l'incarnation la plus populaire, Pierre Renoir la plus grinçante, Harry Baur la plus sensible. Simenon avait une préférence pour Michel Simon (qui avait joué Maigret dans un film à sketches). Aujourd'hui, le personnage reste très présent à la télévision (Bruno Cremer y a excellé), mais étrangement absent du *grand écran* (si cette formule archaïque a encore un sens...) depuis près de 60 ans.

Il s'agissait, en l'espèce, d'imaginer une enquête de Maigret sous l'Occupation : la disparition d'une jeune fille – à une époque où les disparitions étaient, pour ainsi dire, légalisées... Je précise qu'une telle enquête n'existe pas. Car curieusement, Simenon a très peu abordé la période de l'Occupation dans son œuvre.

Notre ami Philippe Carcassonne était plutôt réticent : si Simenon n'avait pas écrit ce roman, il serait présomptueux de l'inventer à sa place...

Mais l'hypothèse de Maigret au cinéma lui semblait intéressante. Patrice en était lui aussi convaincu, mais m'opposait encore une réserve de taille : « Je ne pourrai jamais filmer un fumeur de pipe ! » Autant dire que le projet était à l'eau. A moins que... ? Aux spectateurs d'estimer si la solution trouvée est recevable.



Nos producteurs, Philippe Carcassonne et Jean-Louis Livi, nous invitèrent à choisir l'enquête, déjà existante donc, que nous aimerions adapter. Si j'ai beaucoup lu Simenon, ce qu'on appelle ses « romans durs », j'avais un peu négligé les enquêtes du commissaire. Il m'a fallu en attaquer la lecture, une centaine de romans et de nouvelles. En éliminant les récits se déroulant en province, ou à l'étranger, car nous tenions à un Maigret parisien. En écartant les livres déjà adaptés au cinéma. Et en privilégiant ceux qui comportaient de vrais personnages féminins.

Finalement, d'un corpus plus resserré d'une quarantaine de titres, *Maigret et la jeune morte* se détacha nettement. Il y avait là une belle promesse de film. Même si la résolution semblait assez faible, une arnaque improbable entre truands corses et gangsters américains. John Simenon admet qu'il arrivait à son père de brader la fin. Il faut rappeler qu'il écrivait à une vitesse stup  f  ante. On connaît la blague : « All  , ici Alfred Hitchcock, j'aimerais parler à Mister Simenon. — Ah, je ne peux pas vous le passer, il vient juste de commencer l'écriture de son nouveau roman. — Très bien, je reste en ligne. »

A partir de ce livre, nous pourrions élaborer notre *Maigret*, pas un polar au sens classique, avec enquête, indices, résolution, etc. Mais en se plaçant, de fait, dans « la tête d'un homme » : ses obsessions, sa noirceur, et son humanité. Ce serait un film d'époque, une époque passée mais imprécise, ce « jamais plus toujours » qu'aime à filmer Patrice, comme dans *Monsieur Hire*, justement.

Ce serait aussi un Maigret laconique, contrairement à la plupart des romans, y compris celui-ci, où les pages de dialogues abondent. Mais au fond, plus proche du personnage voulu par Simenon : « Maigret, lourd et lent, donnait une sensation d'immobilité. Il était là comme une éponge à s'imprégner lentement de tout ce qui suintait autour de lui. »

De toutes les enquêtes, *Maigret et la Jeune Morte* est certainement l'une des plus bizarres, et des plus troublantes. La beauté du titre reflète celle du livre.

Ce qui le rend singulier, c'est que Maigret cherche davantage à identifier une victime qu'à confondre un coupable. Il intériorise peu à peu la personnalité de la disparue. Non sans une certaine morbidité. Il demande à une jeune fille qui ressemble à la morte de se coiffer comme elle, de porter la même robe. Il lui substitue même son visage pour diffuser la photo dans les journaux.

Tout en supprimant un personnage d'inspecteur, trop envahissant au détriment de Maigret, nous avons développé cet autre personnage, la jeune modèle, le trouble double, très épisodique dans le livre. Et la notion de doublure nous a conduit tout naturellement à introduire une dose de cinéma dans le cinéma.



En agissant comme un metteur en scène avec une actrice, Maigret ramène la « jeune vivante » dans les mêmes lieux que la morte, lui fait refaire les mêmes gestes, redire les mêmes mots. On n'est pas loin, bien sûr, du *Vertigo* d'Hitchcock. Pas loin non plus de Patrick Modiano. Il serait ici notre passager clandestin. Pendant l'écriture, nous avons sous-titré le film « Modiano marche dans la ville ». On sait l'admiration que celui-ci porte à Simenon – l'un et l'autre ont publié sous le titre (*Un*) *Pedigree* leur livre le plus personnel. Mais plus étonnant, dans *La Jeune morte*, figurent des mots qu'aurait pu écrire l'auteur de *Dora Bruder* (autre jeune

filles disparues, celle-ci dans la nuit noire de l'Occupation) : « Personne ne semblait l'avoir connue, ni se souvenir d'elle, c'était comme si elle n'avait jamais existé. » Inversement, l'enquête menée par Modiano sur les traces de Dora Bruder évoque souvent Maigret : « Je suis patient, je peux rester des heures sous la pluie. »

Avant même d'établir ce rapprochement qui nous enchantait, j'avais l'intuition que nous devions traiter Maigret non pas comme un personnage de roman mais plutôt comme un romancier à la recherche d'un personnage.

Cette disparue dont il tente de retrouver les traces ténues à travers la ville. Dans le livre, la mort de la jeune inconnue renvoie Maigret à ses gouffres. Il traverse une sorte d'état flottant, dépressif. Et c'est le fantôme de la morte, paradoxalement, qui va peu à peu le ramener à la vie... Le temps qui passe, la banalité du Mal, ont leur part dans sa dépression.



Mais aussi, sourdement enfouie, la perte de sa fille, seul enfant du couple Maigret. Ce fil très intime, à peine perceptible dans l'ensemble des romans, c'est Claude Gaultier, historien du cinéma et grand spécialiste de Simenon, qui me l'a signalé. Il m'a paru pertinent de le tirer ici, le plus délicatement possible. J'avais aussi en tête *La Disparition d'Odile*, ce roman où Simenon avait évoqué, de façon étrangement prémonitoire, le suicide de Marie-Jo, sa propre fille.

Entre le commissaire dépressif et la « jeune vivante », doublure de la jeune morte, va s'établir une relation ambivalente : elle est à la fois la jeune morte, la fille qu'il a perdue, et la personne humaine qui pourrait ranimer son désir de vivre... Pour incarner, au sens le plus viscéral, le commissaire légendaire, un acteur attendait dans la coulisse, depuis longtemps déjà et sans même que nous le sachions en écrivant : Gérard Depardieu. Le pardessus en grosse laine de Maigret allait se révéler parfaitement taillé à sa démesure...

Pour conclure ces quelques réflexions autour de l'adaptation, j'aimerais citer Simenon, parlant de Maigret, mais bien sûr de lui-même, en tant que romancier : « Le métier qu'il avait toujours eu envie de faire, en réalité, n'existait pas. Tout jeune, il avait l'impression que des tas de gens n'étaient pas à leur place, prenaient un chemin qui n'était pas leur, uniquement parce qu'ils ne le savaient pas. Et il s'imaginait un homme très intelligent, très compréhensif, à la fois médecin et prêtre, qui comprendrait du premier coup d'oeil le destin d'autrui. Faute de pouvoir terminer sa médecine, il était entré dans la police par hasard. Au fond était-ce un hasard ? Et les policiers, justement, ne sont-ils pas parfois des "raccommodeurs de destinées" ? »



LISTE ARTISTIQUE

Maigret	Gérard DEPARDIEU
Betty	Jade LABESTE
Jeanine	Mélanie BERNIER
Mère de Laurent	Aurore CLÉMENT
Kaplan	André WILMS
Docteur Paul	Hervé PIERRE (de la Comédie Française)
Louise	Clara ANTOONS
Laurent Clermont-Valois	Pierre MOURE
Lapointe	Bertrand PONCET
Madame Maigret	Anne LOIRET
Irène	Elizabeth BOURGINE
Le juge	Philippe du JANÉRAND

LISTE TECHNIQUE

Réalisation Patrice LECONTE

Production Jean-Louis LIVI

Scénario et adaptation Jérôme TONNERRE
Patrice LECONTE

Dialogues Jérôme TONNERRE

D'après le roman de Georges SIMENON « MAIGRET ET LA JEUNE MORTE »

Coproduction F COMME FILM
CINE-@
SND
SCOPE PICTURES

Avec la participation de CANAL+
CINÉ+

Avec le soutien de LA REGION ÎLE-DE-FRANCE

Image Yves ANGELO

Montage Joëlle HACHE

Son Paul LAINÉ
Jean GOUDIER
Éric TISSERAND – AFSI

Décors Loïc CHAVANON

Costumes Annie PÉRIER

Direction de production Christophe JEAUFFROY

Musique originale Bruno COULAIS

Attachés de presse Dominique SEGALL
Apolline JAOUEN

Distribution SND FILMS

© 2021 CINÉ-@ F COMME FILM SND SCOPE PICTURES

PHOTOS : © CINÉ-@ F COMME FILM et PASCAL CHANTIER – STÉPHANIE BRANCHU