

Au bord de l'eau dans un film policier : *Port des Brumes*

At the water's edge in a crime film: *Port des Brumes*

Seddaoui Fatima *

Université Toulouse-Jean Jaurès, (France)

seddaouifatima@yahoo.fr

Reçu le 16/11/ 2024 Accepté le 10/12/2024 Publié le 30 /12/2024

Résumé : Une adaptation du roman de Georges Simenon (publié en 1932, aux éditions Fayard) sortie en 1972, un film policier, réalisé par Jean-Louis Muller intégré à la série « *Les enquêtes du commissaire Maigret* » : *Port des brumes* qui dure 1h18, fera l'objet de notre étude autour de l'eau. Pour préciser, c'est une transposition filmique de Claude Barma et Jacques Rémy. Sur fond noir et blanc, les panoramiques de prédilection sont des espaces marins qui occupent pratiquement une grande partie du film policier. D'ailleurs, une séquence panoramique, parmi d'autres, permet d'apprécier l'horizon dominant. Notre article examine l'exploration de l'eau marine dans le film policier, *Port des Brumes*. Comment est-elle mise en scène ? Quelles sont ses caractéristiques ? Comment évolue-t-elle par rapport à l'enquête policière ? Telles sont les questions qui seront posées dans le cadre de notre article et, qui interrogeront, outre ses spécificités et ses potentialités, ses critères esthético- filmiques.

Mots-clés : l'eau, crime, Claude Barma, Jacques Rémy, *Port des Brumes*

Abstract : An adaptation of Georges Simenon's novel (published in 1932 by Fayard), released in 1972, a detective film directed by Jean-Louis Muller as part of the series « *Les enquêtes du commissaire Maigret* »: *Port des brumes* which lasts 1 hour 18 minutes, will be the subject of our study of water. To clarify, this is a filmic transposition by Claude Barma and Jacques Rémy. Set against a black-and-white backdrop, the film's favourite panoramic shots are of the sea, which occupy almost the entirety of the crime film. One panoramic sequence, among others, allows us to appreciate the dominant horizon. Our article examines the exploration of sea water in the crime film *Port des Brumes*. How is it staged? What are its characteristics? How does it evolve in relation to the police investigation? These are the questions to be addressed in our article, which will examine not only its specific features and potential, but also its aesthetic and filmic criteria.

Keywords : water, crime, Claude Barma, Jacques Rémy, *Port des Brumes*

INTRODUCTION

Jean-Louis Muller est le réalisateur du téléfilm *Port des brumes* adapté par Claude Barma et Jacques Rémy, sorti en 1972, qui fait partie de la série, *Les enquêtes du commissaire Maigret*. Il faut préciser que c'est une adaptation du roman de Georges Simenon titré *Le Port des brumes*. Le film met en scène un commandant de la marine, blessé : Yves Joris, un ancien capitaine de la marine marchande, chef du port de Ouistreham, amnésique mais soigné qui erre dans la capitale parisienne. Celui-ci est ramené par le commissaire Maigret et sa bonne chez lui avant d'être empoisonné le lendemain matin de son arrivée. Il faut indiquer avant de poursuivre que dans le roman : « Le capitaine Joris a disparu de Ouistreham, un petit port, là-bas, entre Trouville et Cherbourg, le 16 septembre¹ ». Cet homme occupe une maison au bord de la mer, un des cadres du récit filmique. La présence de l'eau est donc matérialisée par l'espace marin. Film en noir et blanc, le spectateur

¹ Georges, Simenon, *Simenon tout Maigret, tome 2, Le Port des Brumes*, éditions Omnibus, Paris, 2019.

suit dès lors l'enquête policière du commissaire Maigret, observable souvent près de l'eau. Il faut considérer un double espace composé d'abord, de celui de la mer à proximité de la maison de Joris (dans le film) ; ensuite, de celui de l'enquête qui se déplace à la campagne, cadre de la résolution de l'intrigue policière. Dans ce film policier, la mer/ l'eau peut faire partie des *topoi* spatiaux en tant qu'objet de décor ou elle est le centre du récit filmique ainsi que l'exposent certaines séquences. Si le film, à l'identique du roman, s'amorce à Paris alors que le personnage erre dans la rue ; la mer est bien visible sinon dans sa première partie. Comment l'eau est-elle mise en valeur ? D'un point de vue narratologique, comment fonctionne-t-elle ? Quelles sont ses enjeux dans l'intrigue policière ?

1. Un crime au bord de la mer

1. Tentative de crime et empoisonnement

Dans son ouvrage, *L'espace au cinéma*, André Gardies distingue quatre types d'espace liés au cinéma dont l'espace narratif². Pour ce qui concerne notre étude, nous verrons l'espace aquatique en tant qu'espace narratif. Quel est donc celui-ci ? Quelle est sa nature ? Dans le roman, l'espace marin (et son univers) y est expressément mentionné entre la mer, à proximité du village de Ouistreham et son écluse. L'eau est un élément imaginaire, autrement dit, un « élément liquide qui peut apparaître dans nos rêves comme dans nos pensées » comme le formule Gaston Bachelard dans son ouvrage *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*³. D'ailleurs, dans le film comme dans le roman, l'eau fait partie du décor. Comme nous l'avons déjà évoqué, celle-ci occupe une place centrale dans le film ; elle aura quelques attributs qui lui ont été accordés dans plusieurs traditions, mythologies, religions qui la considère : purificatrice, destructive, protectrice, porteuse de guérison, de fertilité, nourricière de la terre. Néanmoins, le monde aquatique, loin d'être idyllique, paraît inquiétant. L'eau se voit donc associer à un univers austère voire, criminel dans le film que nous allons à présent étudier. En effet, au même titre que l'espace urbain parisien, l'espace aquatique est en lien avec

² André Gardies, *L'espace au cinéma*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1993.

³ Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, France, 1942.

le crime. La séquence qui précède la mort de Joris dans sa maison est introduite par un beau panoramique marin qui présente le bassin valorisant ainsi son architecture. Celui-ci est encadré par deux phares où l'eau semble calme. Sur une allée qui encercle ce bassin, la bonne Julie court et crie. D'abord, celle-ci est visible dans un plan éloigné ; ensuite, sur une allée qui encercle ce bassin où, elle est en train de courir, scène valorisée dans le cadre d'un travelling latéral ; cette fois, en plan plus rapproché : « Monsieur, il est en train de mourir », lui crie-t-elle tout en courant sur le quai du bassin. De fait, l'usage du plan cadré assez rapproché permet de lire les émotions sur son visage qui expriment ainsi son désarroi et sa peur quand elle est en pleurs. Elle hurle en direction du commissaire Maigret. *De facto*, un champ-contrechamp permet de visualiser cette scène, face à face ; même éloignée où celui-ci est localisé de l'autre côté de la rive. Cette séquence est mise en valeur par un *travelling* latéral, en plan rapproché. Ensuite, le réalisateur saisit le visage du commissaire qui sort aussitôt du champ de la caméra, laissant à son arrière fond, la bonne, cadrée dans un plan d'ensemble où celle-ci y est à peine visible et, derrière laquelle l'espace aquatique fait office de décor. En outre, il faut préciser que l'espace marin filmé de Claude Barma est celui en fait de la commune de Port-en-Bessin-Huppain qui se trouve dans le département du Calvados, en région Normandie contrairement au roman qui a pour cadre un petit port, localisé entre Trouville et Cherbourg, situé précisément à Ouistreham. Cet extrait est corroboré par la présence des mouettes, visibles ou en hors-champ et, du ressac des vagues. Il faut indiquer qu'au petit matin Joris meurt des suites d'un empoisonnement. La scène intérieure de la maison est celle de l'homme assis sur son fauteuil, localisé à l'intersection de la cuisine et du salon tandis que le médecin vient à peine de constater son malaise avant sa mort alors que le commissaire Maigret s'introduit dans le champ de la caméra fixe, à valeur descriptive. Phénomène qui immortalise cette scène criminelle qui le laisse à la fois interrogateur et perplexe. En effet, quel est l'intérêt de soigner un homme blessé pour ensuite l'assassiner ? Question qu'il posera plus tard au maire de la ville, Grandmaison, cousin du directeur de la Compagnie anglo-normande (société de navigation) qui restera sans réponse. De toute évidence, l'eau apparaît comme un

élément violent, effrayant, terrible et doué d'un pouvoir destructeur qui s'opère dans l'association avec le crime ; à la fois sournois et machiavélique ainsi que l'atteste son *modus operandi*. Un crime de lâche qui manifestement est dans les us des romans de Georges Simenon. On pense alors au film adapté de son roman, *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre* du réalisateur Jean Delannoy, sorti en 1959, dans lequel la comtesse de *Saint-Fiacre* meurt des suites d'une fausse information cachée dans le missel, lors de la messe des morts, le 02 Novembre.

2. Une maison et un crime

Tout comme le motif de la mer, la maison peut avoir également un caractère dangereux. En rentrant chez lui, en vue de sa convalescence, Joris pensait se reposer pour guérir de sa blessure à la tête et, se remettre de son enlèvement. Mais, celui-ci croise la Faucheuse qui l'emporte. À ce moment-là, on peut dire que l'élément de vie associé à la présence de la mer s'opère et, bascule dans un contexte meurtrier. La mort de Joris est précipitée et semble inévitable comme si elle était prédestinée, comme le montre son parcours. En effet, on l'enlève durant 6 semaines, on le blesse, on le soigne pour finalement lui ôter la vie, par empoisonnement. Si le *topos* de la maison dans le film n'est pas nouveau, on rappelle par exemple un film policier intitulé *120, rue de la gare* réalisé par Jacques Daniel-Norman, sorti en 1946 dans lequel le privé Nestor Burma amorce son enquête après avoir rencontré un homme blessé amnésique dans une maison. Il convient de mentionner que la maison qui répond à un besoin physique d'être logé, à cet égard, participe au pacte réaliste de l'écriture en situant le récit et ses personnages dans l'espace. Néanmoins, celle-ci est aussi investie d'une charge symbolique foisonnante. En effet, on ne peut parler de la maison sans parler de soi⁴. Ici, son rôle est détourné de sa fonction primaire. En effet, elle devient un *locus terribilis*, espace de mort, très éloigné de sa fonction sécuritaire. Le domicile se déploie alors comme un cercueil, introduit par des panoramiques ou des *travellings* latéraux. Ainsi, le taxi qui dépose le commissaire

⁴Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1978, p.277.

Maigret, la bonne Julie et Joris, près de la maison est un espace localisé d'abord dans l'obscurité de la nuit. La maison est filmée dans un cadre nocturne, observable dans l'obscurité/dans le noir, une manière de rendre hommage au genre policier. Par ailleurs, le lendemain matin de l'arrivée de Joris chez lui, le commissaire Maigret et la bonne Julie se dirigent vers l'escalier qui accède à la maison par un *travelling*. Le docteur et le commissaire sont face à ce dernier, qui a pris un verre d'eau avec du poison dans la soirée et qui a dû se sentir mal mais n'a pas pu le signaler car il avait perdu l'usage de la parole, avant de s'éteindre, apprend le médecin par le commissaire. L'empoisonnement a lieu dans la maison. Il faut savoir que la résolution de l'énigme a lieu dans un cadre rural qui constitue la dernière partie du film policier. Celle-ci associée à la mort, cercueil de Joris, devient un *topos* mortel. La maison est celle qui réunit une famille ; en ceci est une valeur sûre qui sera renversée un peu plus tard dans l'intrigue policière. En effet, le commissaire Maigret apprendra que Martineau qui avait fait fortune, avait appris que le maire Ernest Grandmaison avait épousé Hélène celle qu'il aimait et qu'ils avaient un fils. Confrontant les dates, il en avait conclu que cet enfant de 15 ans était le sien. Dans le but de l'enlever, Raymond Grandmaison dit Martineau, est revenu clandestinement en France, a acheté un bateau, s'est acquis les services de Louis et de Joris. Lors de la tentative d'enlèvement, Ernest Grandmaison a surpris les ravisseurs, a donc tiré et a atteint Joris. Rentré chez lui, Joris a été empoisonné par Ernest Grandmaison qui craignait de le voir parler et de faire éclater ainsi le scandale. C'est dans ce but que Raymond Grandmaison (Martineau) a voulu reconstruire symboliquement sa famille par extension sa maison qui a échoué. À l'analyse du film, il est difficile de ne pas faire le lien de la maison avec toute sa dimension métaphorique criminelle. Celle-ci est en rapport avec le crime mais fait-elle redondance avec d'autres motifs dans le film policier. En effet, on est tenté de faire le rapprochement avec la cabine de l'aiguilleur du port de la ville que le spectateur découvre lors de la visite du commissaire Maigret chez ce dernier. Il est aisé de faire le rapprochement de cet habitat restreint avec celui de Joris, lui-même commandant. D'ailleurs, cet habitat n'est pas sans rappeler celui de *L'Homme de Londres*, une autre adaptation simenonienne filmique policière d'Henri Decoin,

sortie en 1943. Si la maison de Joris se présente métaphoriquement comme un cercueil, la cabine de l'aiguilleur de *L'Homme de Londres* devient le *topos* spatial d'un témoin gênant d'un crime sur le quai, lors de sa garde nocturne. *De facto*, la scène marine introduit celle de l'interrogatoire du commissaire Maigret qui questionne l'aiguilleur. L'enquêteur est inséré par un *travelling* arrière qui le montre marchant et arrivant dans la cabine en question. Sur le port, en hors-champ, le cri des mouettes et le ressac des vagues composent l'espace sonore diégétique. « Le Saint Michel est annoncé depuis hier soir. Il vient de Fécamp. Il y est resté 3 jours » dit l'aiguilleur au commissaire Maigret. L'espace est fermé, constitué de fenêtres allongées et quadrillées qui permettent de visualiser l'extérieur portuaire constitué de maisons, de caisses, d'un paquebot et d'un pont localisé à l'amorce du champ de la caméra donnant accès à la cabine de l'aiguilleur. Par ailleurs, l'on remarque que le réalisateur fait un usage de la lanterne notamment, en les présentant à contre-jour, devenus ainsi des silhouettes noires.

3. Spatialité marine et hors-champ dans le film policier

Il est à noter que le choix du panoramique est un usage volontaire du réalisateur pour matérialiser un décor réaliste qui compose l'arrière-fond des séquences marines. Celui-ci procède par l'introduction d'un *travelling* avant. *De facto*, l'image du panoramique permet d'identifier le port où un bateau y est amarré tandis qu'un autre quitte le bassin et, s'en va vers le large. Il fait jour. En *off*, on entend les cris des mouettes, les sirènes du bateau et le ressac des vagues. Tout un imaginaire marin se déploie à partir de cette image quotidienne des marins scénographiée qui fait partie du décor. La mer constitue le cadre du film. De nombreuses séquences mettent en scène cet espace : nous rappelons par exemple l'arrivée des personnages chez Joris, l'annonce de l'empoisonnement de celui-ci au commissaire par Julie ou encore, la filature du commissaire Maigret quand il voit passer devant la devanture du café de L'Hôtel, Julie montant les escaliers pour traverser une colline donnant sur la double vue panoramique du bassin et de la mer. En effet, il est localisé derrière celle-ci pendant qu'elle grimpe les marches. Pour ce faire, le réalisateur fait alterner des plans en *travelling* avant et latéraux qui

ponctuent en fait les mouvements de sa marche avant de s'arrêter devant une statue avec une niche dans laquelle elle retire un papier. Il est à remarquer que cette séquence est accompagnée par les bruitages des mouettes, des vagues et du vent. Dans son ouvrage, *L'espace du cinéma*, Louis Seguin affirme que :

le hors-champ préserve sa part d'imaginaire qu'il s'agisse du panthéisme à la Jean Renoir où l'espace est donné non pas comme le tout de l'infini mais comme sans limite plus précisément : comme se préservant le droit de passer les frontières successives qu'il se trace ou d'un monde hitchcockien du péché dont la menace pèse de tout son principe que le hors-champ gardera un secret qui est la condition même de son existence jamais il ne mettra son mystère en pleine lumière⁵.

Le bruit de la mer, en fond sonore, compose le cadre spatial. D'abord, celle-ci est *en off* avant d'être observée matériellement dans l'image filmique. Elle est donc hors-champ. En effet, elle s'introduit par des éléments sonores concrétisés toujours par les cris des mouettes et le ressac des vagues qui rythment le récit filmique. Ce phénomène est valorisé dans le cadre du retour du commissaire Maigret avec Joris et Julie. En effet, l'on entend encore les glapissements des oiseaux et le ressac des vagues. En outre, il faut dire que l'espace hors-champ semble ajouter plus de mystère et d'angoisse car celui-ci rythme les scènes.

4. Esthétique de l'eau « noire », dans la brume

Ce n'est pas nouveau, le climat participe aisément de l'évolution de l'intrigue. *Ipsa facto*, on cite les travaux d'Elisa-Pilar Paracuellos Massaro, titré *La météorologie dans trois romans de Georges Simenon* qui déclare que : « les éléments météorologiques analysés ont été introduits par l'auteur pour construire les textes d'une manière plus réaliste ». De compléter son propos :

L'auteur utilise la phénoménologie météorologique pour marquer l'action et le déroulement des événements du

⁵ Louis Seguin, *L'espace du cinéma*, Ombres cinéma, Toulouse, 1999, p.28.

roman, cela veut dire que l'écrivain les emploie pour faire avancer l'histoire et situer les personnages et l'action. Il indique le jour, la nuit, l'aube ou un autre moment de la journée : le matin, l'après-midi ou le soir, et il guide le lecteur dans sa lecture⁶.

Dans notre film, il semble que l'élément météorologique, autrement dit, la brume au même titre que le brouillard (*Le Charretier de la Providence*), la pluie (*Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*) ou la neige (*La Neige était sale*) annoncé dès son titre, est mis en exergue dans le récit filmique. En effet, il intervient dans le cours du récit à maintes occasions. Adjuvant ou opposant, il semble jouer une fonction essentielle. D'une part, la brume ponctue le déroulement chronologique de l'enquête policière du commissaire Maigret ; d'autre part, la présence des plans panoramiques des paysages marins inondés par la brume valorise une dimension esthétique-poétique « noire ». De par la proximité de la mer, la brume tout comme le brouillard, peut provoquer un sentiment de peur, due au fait qu'elle dissimule le paysage tout en le métamorphosant ou bien en le modifiant. D'ailleurs, l'usage du film en noir et blanc ou encore, celui du gris participe de ce phénomène. En outre, en alliant l'obscurité et la blancheur, le réalisateur insiste sur l'impossibilité de voir. En ceci, ce binôme peut aveugler le personnage, notamment lors de la course de Julie vers le commissaire Maigret pour l'annonce du malaise de Joris avant sa mort. De fait, un plan fixe de celle-ci la montre éblouie voire même, aveuglée par la lumière alors que la brume encadre le paysage. Par ailleurs, la brume est associée au froid. *De facto*, de nombreuses images filmiques valorisent le commissaire Maigret remontant le col de son imperméable. La brume est en lien avec la dangerosité présente pour les chalutiers dans l'eau, notamment celui du Saint Michel qui s'est échoué dans la mer. Toute une symbolique est aussi associée à la brume, notamment en rapport avec la couleur noire qui métaphorise le genre policier. En effet, cette association connotée péjorativement rappellent combien la mort est inévitable, matérialisée par celle de Joris et le suicide du maire Grandmaison, à l'excipit filmique.

⁶ Elisa-Pilar Paracuellos Massaro, *La météorologie dans trois romans de Georges Simenon*, sous la direction de Julián Muela Ezquerra, Faculté de philosophie et des Lettres, 2020, p. 6.

Conclusion

En guise de conclusion, la présence de l'eau dans le film généralement, marine compose le décor de l'intrigue policière, *Port des brumes*. Ce topos repris et adapté par Claude Barma valorise sa fonction dramatique. À l'arrière-fond de l'image mobile ou au centre d'une séquence, il semble de toute évidence participer de l'évolution de l'enquête du commissaire Maigret. En outre, sa valeur esthétique-filmique ne fait qu'accroître sa dimension mystérieuse. L'espace aquatique sous son registre funeste d'ailleurs se retrouve dans d'autres films adaptés de Georges Simenon comme *Le Chien jaune*⁷, *Maigret et la dame d'Étretat*⁸ ou encore *Maigret en vacances*⁹.

Bibliographie

Corpus

(1972). *Port des brumes*, film de Jean-Louis Muller.

Aumont, Jacques. Bergala, Alain. Marie, Michel. Vernet, Marc. (2021). *Esthétique du film*. Armand Colin.

Bachelard, Gaston. (1949). *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard.

Bachelard, Gaston. (1983). *L'Eau et les rêves*. Paris : José Corti.

Belletto, René. (2011). *Film noir*. Paris : POL.

Bories, Olivier. (2019). Faire du paysage un « personnage ». Les atouts de la méthode filmique dans la production d'images paysagères in *Revue française des méthodes visuelles*. Géographies audiovisuelles. No 3.

Cléder, Jean. (2012). *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*. Paris : Armand Colin.

Durand, Gilbert. (1978). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Bordas.

Gardies, André. (1993). *L'espace au cinéma*. Paris : Méridiens Klincksieck.

Gaudreault, André. (1999) [1988]. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris : Armand Colin.

⁷ Claude Barma, *Le Chien Jaune*, 1968.

⁸ Claude Barma, *Maigret et la dame d'Étretat*, 1979.

⁹ Claude Barma, *Maigret en vacances*, 1971.

- Mespelde, Claude. (2011). « Du roman noir au film », *Mouvements*. n° 67. La Découverte. Paris.
- Paracuellos Massaro, Elisa-Pilar. (2020). *La météorologie dans trois romans de Georges Simenon* sous la direction de Julián Muela Ezquerro. Faculté de philosophie et des Lettres.
- Sapiéga, Jacques. (2010). *Espace, cinéma et arts visuels*. HDR. ESAV. Toulouse-Le Mirail.
- Séguin, Louis. (1999). *L'Espace du cinéma : hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu*, Toulouse : Ombres.
- Simenon, Georges. (2019). *Simenon tout Maigret, tome 2, Le Port des Brumes*, éditions Omnibus.