



HAL
open science

Léo Malet ou le roman noir américain made in France

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. Léo Malet ou le roman noir américain made in France. *Transatlantica. Revue d'études américaines/American Studies Journal*, 2022, "Passeurs de la littérature des États-Unis en France" (1) (n° 2), <https://journals.openedition.org/transatlantica/20059>. <hal-04209263>

HAL Id: hal-04209263

<https://hal.science/hal-04209263v1>

Submitted on 27 Sep 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2022

Passeurs de la littérature des États-Unis en
France (1) / L'héritage de Michel Foucault aux États-
Unis

Léo Malet ou le roman noir américain *made in France*

Crystel Pinçonat



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/20059>

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Crystel Pinçonat, « Léo Malet ou le roman noir américain *made in France* », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2022, mis en ligne le 01 décembre 2022, consulté le 14 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/20059>

Ce document a été généré automatiquement le 14 décembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Léo Malet ou le roman noir américain *made in France*

Crystel Pinçonat

- 1 En 1947, dans un article intitulé « American Literature through French Eyes », Henri Peyre soulignait la position de prestige et d'influence inédite acquise par le roman américain sur la scène littéraire mondiale depuis une vingtaine d'années : « “Traduit de l'américain” has become a magical catchword in Paris, and a quick selling device for book publishers » (421). Selon Maurice Nadeau, ce seraient les « signes d'essoufflement » que donne la production nationale (77) qui expliquent l'enthousiasme suscité en France, dès avant 1940, par ce que l'on appelle alors « le nouveau roman américain ». Avec lui, précise-t-il dans *Le roman français depuis la guerre*, les jeunes romanciers hexagonaux découvrent

[...] la vie, sous ses aspects parfois brutaux et élémentaires, les grandes pulsions d'une humanité « moderne », urbaine et industrielle, qui s'accommode mal du joug social comme des limites de sa condition, la violence des rapports sociaux et celle des passions, la franchise souvent audacieuse de l'expression. [...] Du moins, Hemingway, Dos Passos, Steinbeck et Faulkner apportent-ils de l'air, de l'eau, de la lumière à un roman français en voie de dessèchement et à bout de souffle. (80)

- 2 Comme le commente Jean-Paul Sartre dans un article intitulé « American Novelists in French Eyes » (1946), il faut toutefois un certain temps pour que les romanciers français s'approprient ce nouvel apport :

It takes some time for an influence to produce its effect, and it was during the German occupation, when the Germans forbade all printing and reprinting of American books, that we began to see in France the greatest number of works inspired by this new manner of writing. It seemed as if, cut from their habitual dose of American novels, the French began to write some themselves in order to have something to read. (114)

- 3 Dans la suite de l'article, Sartre illustre ses propos en citant un certain nombre de titres accompagnés d'un commentaire : *L'Étranger* de Camus, dont la technique est empruntée, dit-il, à *The Sun Also Rises* de Hemingway, *Un homme marche dans la ville*, roman posthume de Jean Jausion (« you might be reading Hemingway – the same short brutal sentences, the same lack of psychological analysis, the same heroes » [114]), *Les*

Mendiants de Des Forêts et *Gerbe baude* de Magnane (« used the technique of Faulkner's *As I Lay Dying* without changing anything » [114]). À l'époque, deux tiers des ouvrages qu'il reçoit aux *Temps modernes*, ajoute-t-il, sont écrits « à la Caldwell, à la Hemingway, à la Dos Passos » (115). Partout s'impose « la technique américaine » qui aboutit parfois à de curieuses expériences. Guicharnand, un étudiant français, lui soumet des nouvelles :

These stories bring to mind that other America of fantasy which Kafka described in *Amerika*. Guicharnand, like Kafka, had never set foot in the United States. He achieved his ideal the day he attempt to retell, in the Saroyan manner, while listening to Duke Ellington's music, an American pre-war film, *Only Angels Have Wings*, which he had seen the day before. (115)

- 4 Et Sartre de conclure en ces termes : « In other words, the influence of American novels has produced a technical revolution among us » (117). Son article laisse toutefois transparaitre, chez certains écrivains, un tout autre phénomène : une forme de captation imaginaire par l'ailleurs américain, un ailleurs poétique composé de personnages types, d'images et de musique. Si Sartre insiste tant ici sur l'aspect technique de la révolution engagée, c'est parce que – s'adressant à des lecteurs américains – il cherche à lutter contre l'idée selon laquelle la littérature américaine appréciée par les Français constituerait une forme de propagande négative à l'encontre des États-Unis en en colportant une vision « injuste et noire » (116). Cette visée argumentative explique pourquoi les éléments thématiques (comme la violence et la brutalité) et l'exotisme des « *speakeasies*, des gangsters et des flics à moto » (115, je traduis) ne soient évoqués qu'à propos de Guicharnand. Pourtant ces résidus du mirage américain, dérivés de romans et de films, sont loin de n'habiter que l'esprit enflammé d'un étudiant en mal d'Amérique. Toute une production française s'en nourrit, au premier rang de laquelle le roman policier.
- 5 Parmi les écrivains qui fourbiront leurs armes dans ce frottement avec l'imaginaire américain, on retiendra ici une figure spécifique : Léo Malet¹. Dans un article intitulé « Les tueurs de grenouilles », Jean-Patrick Manchette résume humoristiquement sa trajectoire :
- Au début des années 40, les conquêtes allemandes et la guerre privent les Alliés d'huile de foie de morue et les Français de polars américains. De hardis pêcheurs fourniront aux Alliés un ersatz, l'huile de foie de requin. Le hardi pêcheur Léo Malet fournit aux Français un ersatz de polar américain. D'abord sous un pseudonyme anglo-saxon, bientôt sous son nom. Sa vertu, son talent, c'est que Malet met aussitôt dans la forme-polar un contenu spécifiquement français, sous la double influence de son expérience de traîne-patin parigot et d'intellectuel déclassé et rebelle (Malet est anarchiste et surréaliste). (86)
- 6 L'évolution de Léo Malet est exemplaire ; elle explique pourquoi la tradition critique l'a considéré comme le « père du roman noir français » (Schweighaeuser 31 ; Emanuel 32). Si l'écrivain doit sa célébrité au personnage de Nestor Burma qu'il invente en 1943, on connaît moins généralement sa production que l'on qualifiera d'« américaine » et qu'il lance en 1941 avec la série des *Johnny Metal*. Ici l'onomastique fait signe, l'éponyme devenant une « forme exemplairement économique du contrat » (Genette 179) que se fixe Malet. Dans *Johnny Metal*, le prénom est à lire comme un gage incontestable d'américanité (*Johnny Hallyday* ne s'y trompera pas), quand le patronyme, plus ambigu, inscrit sous forme d'anagramme celui de son créateur, référence que conforte le plein développement du nom du protagoniste, livré dans le premier volume de la série – « *Johnny Lew Metal* » (1988a 6), où l'on lit – encrypté et américanisé – Léo, le prénom de l'auteur. On retrouve là l'un des gestes qui va caractériser toute la

production à venir : marque d'adhésion à une forme étasunienne, d'une part, suivi d'un signe de rétractation ironique qui affirme la présence de l'auteur et la *French touch*, de l'autre. Ce geste caractéristique est cependant à appréhender de façon plus globale, comme le fait Jean-Patrick Manchette qui analyse le processus à l'œuvre :

Le polar français commence avec Léo Malet. Cet homme est à lui seul la première époque du polar français. Son œuvre contient tous les problèmes du polar français et la plupart de leurs solutions.

Le premier problème qui se pose au polar français est qu'il n'est pas américain. Les formes artistiques ont un temps, elles ont aussi un espace. Le polar classique a des bornes historiques (années 20, années 50), il a aussi un centre géographique, les États-Unis, centre du monde de ce temps, centre du marché mondial, centre de la contre-révolution qui produit le polar. Quand l'art est devenu une marchandise (nommée culture), l'hégémonie économique et politique est aussi hégémonie culturelle. Face à l'hégémonie américaine, des formes anciennes peuvent survivre en se figeant (ainsi du théâtre kabuki ou du roman à énigme dans le goût anglais), mais ce qui se crée de nouveau se définit nécessairement par son rapport aux formes américaines. Rapport d'imitation et de négation. [...] Le polar français est [...] déterminé par le polar américain qui lui est extérieur. (85)

- 7 Ce « rapport d'imitation et de négation » à l'héritage américain, Malet le travailla sur deux fronts – d'un côté, en recomposant une Amérique imaginaire inspirée de la tradition noire² dans des romans publiés sous pseudonymes et, de l'autre, en arpentant une réalité urbaine parisienne teintée de fantastique dans des textes signés de son nom³. C'est à la première manière que l'on s'intéressera ici. On s'attachera en particulier à trois de ses romans les plus connus, = tous publiés dans la collection « Minuit » dirigée par Georges Ventillard : deux de la série des *Johnny Metal* signé Frank Harding (le premier *Johnny Metal*, publié en 1941 et *Le Dé de jade*, écrit en 1945 et paru en 1947), ainsi qu'à un autre volume – *La Mort de Jim Licking*, publié en 1942 et signé Léo Latimer. Ces textes constituent des laboratoires pour apprécier le travail mené par Léo Malet. On y voit comment il acclimate une tradition étasunienne pour le public français en composant des récits qui fourmillent d'échos et fonctionnent, de façon jubilatoire pour le lecteur, par montages et collages.

La fabrique de faux romans noirs américains⁴

- 8 Un bref rappel historique s'avère nécessaire. Si, dès avant-guerre, paraissent des traductions françaises de romans noirs américains – *Les Émeraudes sanglantes* (*Green Ice*, 1930) de Raoul Whitfield en 1931 suivi en 1932 par *La Clé de verre* (*The Glass Key*, 1931) et *La Moisson rouge* (*Red Harvest*, 1929) de Dashiell Hammett, – leur succès national n'est pas immédiat. Ces textes parus dans des collections aux titres peu explicites, comme « Chefs d'œuvre du roman d'aventures » chez Gallimard, ne sont pas encore identifiés comme des « romans noirs ». De fait, ce n'est qu'en 1945 que Gallimard lance la collection « Série noire ». En outre, les Français amateurs de romans policiers sont plutôt attachés au roman-problème dans la veine d'Agatha Christie, une tradition à laquelle la collection « Le Masque », créée en 1927, les a familiarisés (Schweighaeuser 16-17). L'Occupation ne tarit nullement leur appétit de lecture : « la France vaincue s'est mise à lire, avec une passion, une frénésie dont on ne trouvera sans doute pas d'autre exemple dans son histoire » (Jamet 97). Si les premières traductions de romans noirs américains n'avaient eu qu'un assez faible retentissement en leur temps, rapidement, pour ce public, une tendance s'impose : « le roman policier [est] d'emblée

assimilé à l'Amérique » (Lebrun et Schweighaeuser 83). Du même coup, profitant de l'interdiction de la littérature anglo-saxonne qui sévit en France sous l'Occupation⁵ et qui aiguise « la tentation américaine » (Schweighaeuser 19), Georges Ventillard, une « figure incontournable du monde de l'édition populaire des années de l'entre-deux-guerres » qui publie des titres comme *Les Pieds Nickelés* ou *l'Almanach Vermot* (Chlastacz *et al.* 142), lance la collection « Minuit ». Le phénomène n'est pas isolé ; à la même période, on assiste à la naissance d'une « floraison de nouvelles collections policières » (121-157), parmi lesquelles – pour les éditeurs parisiens – « Le Diable noir », « Le Labyrinthe », « Le Bandeau noir » et « Le Mot de l'énigme ». « Minuit » publiera, pour sa part, vingt-quatre titres entre 1941 et 1949, « de petits volumes peu gourmands en papier, ce qui explique des tirages exceptionnels à l'époque, à hauteur de 40 000 exemplaires en moyenne » (142). C'est Louis Chavance, assistant réalisateur et monteur de Pierre Prévert pour *L'Affaire est dans le sac* (1932), de retour de captivité en Allemagne, qui la dirige. En 1941, il propose à Léo Malet d'écrire un faux roman policier américain pour trois mille francs :

Il faudra prendre un pseudonyme anglo-saxon parce que l'éditeur prévoit que, dans quelque temps, il n'y aura plus sur le marché de romans américains ou anglais, la place est à prendre. Nous allons fabriquer de faux romans anglais ou américains, de préférence américains, parce que le cinéma nous a appris à voir les choses vives, dynamiques, très agitées. (*Léo Malet sous pli discret* 64)

- 9 La citation est explicite. D'origine commerciale, le faux est certes une « créature du marché », mais il reflète aussi les « choix esthétiques de la société qui le voit naître » (Mongne 36). Ici ce sont les goûts du lectorat qui définissent le contrat d'imitation : loin d'être littéraire, le modèle est prioritairement cinématographique.
- 10 Le fait que le roman policier soit un produit à faible valeur culturelle donne une grande liberté au faussaire. Nul expert ne sera sollicité pour faire l'examen critique de la contrefaçon afin de vérifier si elle possède ou non les qualités requises, qualités typiquement extraites par déduction d'une constellation de « vrais » qui permettent l'authentification. Dans le cas présent, c'est même une expertise inverse qui évaluera ce qu'il convient d'appeler avec Genette le pastiche imaginaire⁶ : celle des lecteurs proches, ceux que Malet appelait affectueusement « les copains du Café de Flore »⁷. Outre la qualité de l'imitation, ceux-ci tireront plaisir d'une micro-lecture spécifique, non pas la lecture captive de l'amateur de polar, mais une lecture avide de repérer tous les effets de décrochage facétieux opérés par rapport au modèle, et de s'en amuser. Pour permettre ce double fonctionnement – sérieux d'une part et ludique de l'autre – Malet assure, dans un premier temps, la qualité globale du pastiche. Il veille à la cohérence de son texte en travaillant ce que l'on appellera les éléments de surface, soit l'habillage qui en assure la tenue.
- 11 Premier élément qui fixe le contrat d'imitation : le nom de l'auteur, un nom qui fait acte d'autorisation et d'authentification à la fois. Dans la collection, Nadeau signe Joe Christmas, Louis Chavance, Irving Ford et Léo Malet, Léo Latimer et Frank Harding. Ce dernier commente son choix en ces termes : « Chavance [...] disait : "Prenez un nom comme Remington, Underwood, etc." Pour moi, c'était le Président Harding, et Ann Harding qui avait joué dans *Peter Ibbeston* » (cité dans Guérif et Bocci 14). On le voit, c'est par le biais d'une référence cinématographique et non littéraire que Malet choisit d'infiltrer la tradition américaine (*Peter Ibbeston* est une adaptation d'un roman de George du Maurier, réalisée en 1935 par Henry Hathaway, une œuvre emblématique de

la sensibilité surréaliste, nous y reviendrons). L'allusion n'est pas anodine. Elle annonce le poids de l'héritage surréaliste qui va imprégner l'œuvre américaine de Malet.

12 Malet ne connaît pas les États-Unis et quand on l'interroge, il tend à nier l'influence que certaines sources littéraires auraient pu avoir sur les *ersatz* qu'il produit. À la question « avez-vous été influencé par le *Black Mask* ? », il répond par exemple : « Pas du tout, j'ignorais jusqu'à l'existence de cette école américaine. Vraiment, le seul que j'avais lu était Dashiell Hammett. Raymond Chandler avec qui j'ai des affinités, je ne l'ai lu que bien plus tard. Tous mes bouquins étaient déjà écrits » (1974 4). Sans réelle connaissance de la tradition nord-américaine, Malet peaufine l'habillage de ses fictions en retravaillant deux des composantes fixes du noir : le lieu, la métropole américaine, qui sert de coquille, et le personnage, le privé, qui y crée du mouvement.

13 On connaît la fascination des surréalistes, « grands dévoreurs de pellicule » (Virmaux et Virmaux 78), pour le septième art. Le cinéma – américain en particulier – fournit « des thèmes, des climats, une inspiration » (61) que commentent copieusement les membres du groupe dans des formes qui, même critiques, évoquent ce que Philippe Soupault nommera dès 1918 les « poèmes cinématographiques ». C'est ainsi, par exemple, que dans un article de 1924 intitulé « Le Cinéma U.S.A. », il met en scène la découverte de cet art par sa génération :

Nous marchions dans des rues froides et désertes à la recherche d'un accident, d'une rencontre, de la vie. [...]

Un jour on vit de grandes affiches longues comme des serpents s'étaler sur les murs.

À chaque coin de rue, un homme, la figure couverte d'un mouchoir rouge, braquait un revolver sur les paisibles passants.

On croyait entendre des galopades, des ronflements de moteurs, des vrombissements et des cris de mort.

Nous nous précipitâmes dans les cinémas où nous comprîmes que tout était changé. [...]

Sous nos yeux agrandis nous lisions les crimes, les départs, les phénomènes ou, malgré tout et surtout, la poésie de notre âge. (Soupault 42)

14 Dans une même perspective, on peut également citer l'article de Louis Aragon intitulé « Du décor » (1918) qui célèbre la puissance poétique de certains objets :

La porte d'un bar qui bat et sur sa vitre les lettres capitales de mots illisibles et merveilleux, ou la vertigineuse façade aux mille yeux des maisons à trente étages [...] ou ce comptoir avec l'étagère aux bouteilles qui rend ivre à sa vue : tous fonds si nouveaux malgré cent redites qu'ils créent une neuve poésie pour les cœurs dignes de vivement sentir [...]. (Aragon 8).

15 Malet retiendra de ces prédécesseurs cet usage particulier du décor cinématographique – « cadre adéquat de la beauté moderne » (Aragon 9) –, une technique particulièrement remarquable dans l'*incipit* du *Dé de jade* :

Les machines à écrire de la grande salle de rédaction du *New York World* s'étaient tues.

Un silence solennel planait sur la grande ruche, encore en activité peu d'heures auparavant.

Le téléphone sonnait rarement.

Il était trois heures du matin.

Cinquante étages au-dessous, les rotatives monstrueuses crachaient de leurs mâchoires d'acier la pâture quotidienne de plusieurs millions de lecteurs. (1988c 167)

- 16 En position liminale, le « ciné-poème »⁸ permet le basculement dans la fiction. À travers lui, Malet tend à recréer les conditions de projection du film qui installe le spectateur « dans une sorte d'hallucination éveillée, née des conditions mêmes de la représentation : obscurité, faisceau lumineux, musique d'accompagnement » (Virmaux et Virmaux 24). Le passage d'un état de conscience à l'autre est assuré par une écriture qui s'inspire du déploiement visuel de l'écran (gros plan sur les machines à écrire dans la salle de rédaction), la création d'un fond sonore (le silence regagné sur l'activité diurne), le tout suivi d'un travelling qui, dans un mouvement de plongée, fait découvrir la salle d'imprimerie qui déverse sa production sur le monde. De façon assez retorse ici, c'est donc par le biais d'une imitation de plans cinématographiques que la poésie s'immisce dans la prose, comme le souligne le passage à la ligne qui produit visuellement un poème en vers libres.
- 17 L'élément urbain, autre aspect privilégié du décor, est également forgé à partir de souvenirs cinématographiques, ce en quoi – très faiblement caractérisée – la ville est conforme à la tradition noire. Même si elle fait partie intégrante de la mythologie policière, qu'elle s'appelle New York, Chicago ou Los Angeles, il s'agit – comme l'écrit François Guérif – d'une ville « imprécise, semblable à n'importe quelle métropole américaine » (23). L'inscription de quelques noms propres spécifiques à une métropole suffit à ancrer le scénario dans la réalité américaine. Ce procédé crée artificiellement une enveloppe urbaine capable de susciter l'apparition de lieux – intérieurs ou extérieurs – propices au développement de « bonnes scènes »⁹ : le repaire du privé, une rue déserte dans un quartier sinistre, un terrain vague ou une usine désaffectée. Vidée d'un contenu propre, la ville permet d'enchâsser des décors attendus et hallucinés à la fois. Dans *Le Dé de jade*, roman qui joue plus sur la description que le tout premier *Johnny Metal*, Malet égrène ainsi dans une logique de collage et de montage tous les lieux stéréotypés du film noir. Après l'*incipit* qui créait une atmosphère nocturne propice au déclenchement de l'action, la traditionnelle scène de course en taxi lance l'intrigue et accélère le rythme du récit :
- Nous entrâmes dans Bowery, aux lumières plus rares. Dans ce quartier, la pluie paraissait s'acharner davantage.
- Le taxi prit une rue à gauche, une autre à droite, puis une troisième encore à gauche. Les roues écrasaient des débris de caisses encombrant la chaussée et projetaient des gerbes d'eau mêlée de copeaux sur les trottoirs déserts [...]
- Entre une échappée de maisons, j'eus le temps d'apercevoir les feux de position du Pont de Brooklyn.
- Enfin nous débouchâmes dans Lincoln Street, lugubre, piquée de lampadaires falots sous lesquels de nombreuses flaques d'eau paraissaient d'inquiétantes mares. Tout proche, l'*Evelated* peuplait la nuit de son bruit de ferraille. (1988c 169-170)
- 18 Comme l'écrit Claude-Edmonde Magny en 1948 dans *L'âge du roman américain*, « nous ne percevons plus de la même manière qu'il y a cinquante ans ; en particulier, nous avons pris l'habitude de nous voir raconter des histoires, au lieu de les entendre narrer » (47). Ici, Malet calque sa description sur un scénario de film noir. Le plaisir du texte est obtenu par cet effet – jubilatoire pour le lecteur – de concentration en quelques lignes de tous les éléments visuels attendus. Rien n'y manque : décor nocturne et pluvieux, faibles sources lumineuses, parcours en accéléré du dédale des rues permettant des ouvertures sur le paysage urbain. Quelques noms propres suffisent à assurer l'ancrage référentiel new-yorkais : le quartier réputé miséreux de Bowery, le pont de Brooklyn. Tout le roman répond à cette même esthétique et diffuse, sous forme de condensés, les clichés du film noir. Rien n'y manque, ni l'hôtel sordide (« il avait loué une chambre

dans un hôtel de second ordre, *Aux armes de Georgie*, 75^e rue, dans le Bronx » [1988c 195]), ni la traditionnelle scène de morgue (« dans un bruit de poulies et de câbles métalliques, le cercueil contenant la pauvre guenille de Dude s'enfonçait vers les chambres frigorifiques » [195]). Dans sa fragmentation, New York révèle sa nature profondément « palimpsestueuse » de métropole moderne¹⁰. L'*Elevated* devient par métathèse l'*Evelated*, jeu poétique qui souligne la biffure que Malet fait subir à l'original et affiche la nature fantasmagorique du roman. Comme dans le film noir, ce sont les déplacements du privé qui relient les différents lieux, comme sertis dans les contours d'une ville expressionniste en noir et blanc :

Il pleuvait.

Les autos passant en trombe sur le miroir de la Cinquième avenue, faisaient jaillir sous leurs roues des gerbes d'eau lumineuses.

Sous sa pèlerine, un cop affrontait l'ondée. 1988c 169)

- 19 Le protagoniste, quant à lui, est directement inspiré de la tradition noire et du type du privé, figure encore quasi inexistante dans la production nationale. Malet perturbe toutefois les caractéristiques du personnage. Tant dans la série des *Metal* que dans *La Mort de Jim Licking*, il choisit de mettre en scène un journaliste, choix qu'il justifie en ces termes :

J'ai créé Johnny Metal, journaliste américain, parce que ça me permettait toutes sortes de libertés, sans avoir à m'emmerder avec le décor [...]. Parce que c'est un gars qui va et vient partout (du moins c'est l'idée que je m'en faisais) dans une Amérique de gangsters que je connaissais pour avoir vu des films et lu des livres dessus, comme *Le crime aux USA* de J. Edgar Hoover [...]. Et puis j'avais vu des films comme *L'Amour en cage*, où il y avait des journalistes, vous savez ce genre de type avec le galurin en auréole sur le crâne que l'on repousse d'une chiquenaude. (Guérif et Bocci 14)

- 20 Là encore, c'est la dimension iconique et cinématique du type qui intéresse Malet. Du même coup, conformément à la tradition américaine, le personnage de Metal est doté d'une « "caractérisation" – au sens anglais du terme – des plus sommaires » (Le Pellec 153). Quelques expressions – presque des traductions de la notion de *hard-boiled*¹¹ – suffisent à le dépeindre : « Johnny Metal, le plus coriace reporter de tout New York » (1988c 222), « le type même du brillant journaliste dynamique, hors-série, cerveau brûlé » (192). Sans passé, ni vie privée, il se définit avant tout par sa mobilité et le regard distant qu'il pose sur le monde. Pour compenser ce manque de caractérisation, de façon conforme à la tradition, le récit est mené à la première personne, dans une langue familière et une forme proche de la confession :

C'était arrivé comme toujours... à la suite d'une absorption immodérée de whisky.

J'avais offert ma démission (ça faisait huit fois en cinq ans) et Little Bob l'avait refusée, comme d'habitude. Il m'avait accordé un congé de huit jours pour cuver mon Rye. Et cela faisait un peu plus de soixante-douze heures que je m'ennuyais ferme dans mon petit bungalow de Far Rockaway. (Malet, 1988a 3)

- 21 Tous les éléments qui garantissent la vraisemblance du pastiche sont mis en place : un habillage assuré par le décor, d'un côté, et un personnage qui dynamise le récit, le porte par son regard et le nourrit de sa langue, de l'autre. Ces composantes établies – l'enveloppe urbaine et le corps qui la traverse – le récit peut multiplier les collages. Outre les lieux, on assiste à l'insertion de séquences cinématographiques types : « J'avais à peine le pied dans le hall qu'il se fit un grand remous. [...] Puis je vis le portier se courber derrière son comptoir. [...] J'eus le temps d'apercevoir, entre le manteau de petit-gris et le tailleur à carreaux, quelque chose de brillant qui crachait le feu » (1988a

28). Un hall d'hôtel, un effet de remous, un gros plan sur quelques détails vestimentaires, un éclat métallique et le tour est joué. De façon anachronique, la scène – dans son rythme et sa fragmentation – évoque le début de *North by Northwest (La Mort aux trousses, 1959)* d'Alfred Hitchcock.

Manipulations surréalistes

- 22 Malgré ces différents éléments qui donnent des gages de vraisemblance au faux, il paraît difficile de raisonner en termes de trahison, comme le suggère Anne Cadin en intitulant son article « Les premiers romans noirs français : simples exercices de style ou trahison littéraire complexe ? »¹². Pour appréhender plus finement ces romans de Léo Malet, il faut considérer qu'à l'époque où il écrit le premier *Johnny Metal*, le romancier se trouve dans une étrange position, « à la fois à l'avant-garde esthétique, et à la pointe de la littérature populaire », comme le souligne Cédric Pérolini dans *Léo Malet le poète et le gratte-papier* (236). Si, au café de Flore, il fréquente Henri Filipacchi (créateur du « Livre de poche » et directeur chez Hachette), Marcel Duhamel (qui lance la collection « Série noire » en 1945), les Prévert et Louis Chavance, dès 1931, année où il soumet certains de ses textes à André Breton, Léo Malet participe aussi activement aux activités du groupe surréaliste et ce jusqu'en 1944 ; il connaît Yves Tanguy, Paul Éluard, René Char, Alberto Giacometti et Louis Aragon. Fidèle aux principes du mouvement, il rompt cependant avec le groupe quand il se lance dans l'écriture de romans policiers, ce dont il se justifie en ces termes : « Je n'ai pas voulu revoir Breton lorsqu'il est revenu d'exil en 1946, pour une question de rigueur. On est surréaliste, ou on écrit des romans policiers : les deux me paraissaient incompatibles » (1990 185). Pour autant, comme on l'a déjà suggéré, l'écriture de Malet n'en demeure pas moins marquée par la pratique surréaliste. Il faudrait donc être un lecteur bien naïf pour ne pas déceler les bifurcations et autres manipulations qu'il fait subir au genre.
- 23 Roger Caillois, qui analyse le roman policier à l'époque où Malet écrit, souligne l'opposition entre ce genre et l'avant-garde¹³. À la « tendance générale à l'anarchie » (76) qu'il juge propre à l'avant-garde, Caillois oppose la propension du roman policier à édicter des règles et à s'y conformer. En un sens, fidèle à certaines pratiques poétiques qu'il a développées pendant plus de dix ans, Léo Malet s'ingénie, quant à lui, à brouiller la frontière entre ces deux traditions que l'on voudrait étanches. Il montre en cela que, sur la scène française comme aux États-Unis, loin d'en être la forme antithétique, « le polar peut être considéré comme le double noir du roman [...] d'avant-garde » (Tadié, 2006 197).
- 24 On pourrait affiner l'analyse de la pratique de Malet en l'opposant à l'art du plagiat. Là où le plagiaire « efface les traces laissées par la main antérieure » dans son « désir de disparaître, de n'être rien, [...] rien que l'ombre de l'autre, sa trace, son pas » (Hennig 48-49), Malet, quant à lui, souligne le trait et montre qu'il se livre à « un exercice de couture et de jointure » (75). En cela, dans sa production américaine, la lecture au second degré (ou micro-lecture) consiste non pas à accompagner l'enquêteur dans son investigation comme dans le régime normal du polar, mais à repérer les traces d'intervention que le faussaire a semé dans sa prose pour ses amis et autres *aficionados*, autant d'éléments qui soulignent le caractère disparate et hétérogène de son texte.
- 25 L'*incipit* de *Johnny Metal* est à ce titre tout à fait révélateur :

Cette nuit-là, l'atmosphère de Far Rockaway était lourde et étrange. Je ne parvenais pas à trouver le sommeil. [...]

Tout autour du bungalow, le vent tourna en hurlant. Il y eut un bruit contre les fenêtres. Un roulement précipité. [...]

Au-dehors, la pluie crépitait, le vent poussait continuellement sa plainte amenant avec lui les roulements sourds d'un orage lointain.

Je m'installai commodément, au plus profond de mon fauteuil, un roman-détective dans les mains.

Je ne pouvais mieux tomber dans le choix de ma lecture. Dès le premier chapitre nous étions en pleine pluie. Deux détectives filent, sous l'orage nocturne, vers une lointaine banlieue. Un meurtre a été commis. Les policiers vont et viennent, interrogent les témoins. Ils vont maintenant être mis en présence d'une mystérieuse jeune fille que l'auteur nous décrit comme singulièrement douée de sex-appeal :

Au pied de l'escalier, nous rencontrâmes la jeune fille elle-même qui descendait. Elle portait une robe de soie noire qui moulait ses hanches et sa poitrine. Sur la tête un casque de cheveux blonds...

Je tournai la page. [...]

L'ai-je dit ? J'étais assis en face d'une porte peinte en jaune qui donne sur l'entrée de mon bungalow. Et alors... la porte jaune s'ouvrit lentement et... c'était elle... la jeune fille blonde... C'ÉTAIT LA JEUNE FILLE BLONDE QUI ENTRAIT. (1988a 3-4)

- 26 On retrouve ici la même technique que celle commentée précédemment. Le « poème cinématographique » décalque un scénario de film, mais un scénario qui, loin de prendre le genre policier pour modèle premier, s'inspire prioritairement du texte d'Edgar Allan Poe « The Fall of the House of Usher » (« La Chute de la maison Usher »)¹⁴. Outre les éléments d'atmosphère propres au gothique qui mettent le lecteur sur la piste (le vent, la pluie, l'insomnie), le passage reprend la coïncidence de type fantastique mise en scène par la nouvelle entre la scène évoquée dans le roman lu par le personnage narrateur et celle qui surgit dans son environnement immédiat. Cette relation intertextuelle soulignée tient lieu de suture et indique au lecteur le processus de fabrication à l'œuvre. Entre d'autres mots, Léo Malet glisse là, en position liminaire, dans ce tout premier roman américain, une forme d'art poétique. La citation en italique constitue un signe évident qui exhibe l'opération de *patchwriting*¹⁵. Malet se lance dans la fiction policière avec, pour trame première, une parodie de nouvelle gothique, nouvelle qu'il fait immédiatement bifurquer par l'insertion d'un autre matériau : la fausse citation d'un « roman-détective ». Dense en clichés, ladite citation donne lieu au surgissement *in vivo* de l'intrigue, pur objet de fantasme, comme le souligne l'encadrement par la porte jaune qui s'ouvre sur l'objet du désir. On comprend mieux dès lors la référence à *Peter Ibbetson*, film américain de Hathaway, que Malet encode dans le pseudonyme de Harding qu'il choisit pour signer la série des *Metal*. Qualifié de « film prodigieux, triomphe de la pensée surréaliste » dans *L'Amour fou* d'André Breton, *Peter Ibbetson* fit « naître, à l'intérieur du groupe surréaliste, une sorte de tradition orale d'enthousiasme et de référence » (Virmaux et Virmaux 147). Outre « une certaine projection idéale de l'amour absolu » (Virmaux et Virmaux 148), Paul Gilson saisit en une formule l'essence de la magie qui opère sur les membres du groupe : les héros du film, écrit-il, « passent par la porte du sommeil “sans rêve ni réveil” » (175). Hommage au surréalisme, l'incipit de *Johnny Metal* fait également passer le protagoniste « par la porte du sommeil “sans rêve ni réveil” », même si la transposition est ici triviale, puisque le basculement du personnage est dû à l'insomnie et à une consommation immodérée de whisky-soda. Au seuil du roman, rejoignant en cela le caractère souvent métatextuel de la fiction policière, Malet sème des indices pour indiquer le mode de

lecture qu'il suggère pour son texte, une lecture ludique, réception d'une écriture facétieuse suscitée par l'opération de déterritorialisation à laquelle il se livre en investissant un genre américain. Comme le démontre cet art poétique, Malet ne fera pas dans la copie, mais dans la suture de matériaux disparates d'origine hétéroclite. Un autre indice mérite d'être relevé : le nom de la localité où se trouve Metal en ce tout début de roman – Far Rockaway. Si une note précise qu'il s'agit « d'une petite localité sur l'Océan, à 21 milles au S.E. de New York » (1988a 3), on peut s'imaginer que, là encore, l'onomastique n'est pas neutre : composé d'une double marque d'éloignement (« far » et « away »), le toponyme souligne l'arrachement au territoire national qui lance la fiction. En optant pour le roman policier, un genre honni par les surréalistes du fait de la puissante logique narrative qui l'anime, Malet craint peut-être, sur son rocher transatlantique, la colère du maître – André Breton – et l'expulsion du groupe (sur le plan de l'intrigue, rappelons que Metal dit avoir offert plusieurs fois sa démission à son chef, Little Bob, lequel lui a accordé les huit jours de congé qui expliquent son exil « champêtre »). Cependant, même si Malet redoute les foudres des membres du groupe, *l'incipit* qu'il bâtit subvertit d'emblée la logique narrative du roman policier pour privilégier – nul ne s'en étonnera étant donné son appartenance initiale – une logique de type associatif.

- 27 En un sens, on pourrait comparer les écarts que Léo Malet fait subir à l'esthétique du roman noir à la pratique surréaliste du décollage, technique qui décloisonne ici littérature et arts plastiques. Dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, le décollage d'affiches est décrit en ces termes : « Léo Malet a proposé de généraliser le procédé qui consiste à arracher par places une affiche de manière à faire apparaître fragmentairement celle (ou celles) qu'elle recouvre et à spéculer sur la vertu dépaysante ou égarante de l'ensemble obtenu » (Breton et Éluard 738). Dans ses œuvres américaines, Léo Malet adapte cette technique au roman noir. Le fait que le romancier opte pour des personnages de journaliste et non de détective participe de la stratégie. Professionnels de la plume, ces protagonistes permettent, l'air de rien, d'insérer des images surréalistes et des commentaires métagoétiques :

Mais pourquoi l'assassin s'était-il servi de poison et avait-il laissé derrière lui l'électricité allumée ?

La réponse à ces deux questions était incluse dans les questions même, et je la formulai en une phrase sibylline :

L'assassin a employé le poison parce qu'il voulait laisser l'appartement éclairé.

Et satisfait d'avoir sacrifié à mon penchant à la littérature hermétique, je sifflotai. (1988a 53)

- 28 Le décollage est ici générique, souligné par l'insert, qui déchire la trame déductive : la phrase qui relève d'une poétique surréaliste est isolée, mise en italique, pour mieux ressortir. Elle laisse affleurer une autre forme d'inspiration esthétique, qui est immédiatement glosée de manière humoristique, le sifflotis du narrateur tenant lieu de clin d'œil complice. Dans *La Mort de Jim Licking*, autre effet de mise en abyme, un chapitre s'ouvre sur la formule : « Je vidai un paquet de Camel et le réservoir de mon stylo à me poser des questions et à écrire les réponses » (1988b 391). Le zeugme humoristique souligne le caractère artificiel des élucubrations sur les mobiles du crime auxquelles se livre Frank Volstead, le protagoniste, tout au long du chapitre ironiquement intitulé « J'acquies une certitude ». Le personnage du journaliste, sa langue et son écriture permettent en cela une torsion que commente Malet :

J'ai découvert, en lisant Dashiell Hammett, en lisant des œuvres d'hommes qui écrivent à la première personne et qui emploient de l'argot, que nous retombions dans le surréalisme, si l'on peut dire : dans l'écriture automatique. Quand vous vous mettez à jacter devant un magnétophone sans vous soucier trop de la syntaxe et tout ça, ça va très vite et c'est extrêmement vivant. Et on est très loin de Maurice Leblanc et de Gaston Leroux. On retrouve Lautréamont dont le sixième et dernier chant de Maldoror s'apparente à l'écriture automatique. (cité dans Mallerin 28)

- 29 Dans *Johnny Metal*, quelque chose de l'écriture automatique filtre effectivement dans ce passage qui pastiche de façon humoristique le bilan de l'enquête, alors qu'elle n'en est qu'à son début :

Pour lui, l'affaire n'avait jamais été aussi claire.

Le trafiquant Kriegges, *complice d'Anderson*, est abattu par une bande rivale dont Brown est un homme de main. Les tueurs d'Eddie le suppriment, puis ils fouillent l'hôtel à la recherche des complices de Brown. Par hasard, le portier est un ancien membre du gang du Kid. Sa vue rappelle à Anderson, ce jour-là drogué jusqu'aux yeux, sa maîtresse perdue. Dans son délire cocaïnique, il oublie tout, son métier, la bande rivale et, le soir, seul, ce qui prouve bien le caractère privé de sa démarche, il tente de tuer la femme qu'il aime. (1988a 36)

- 30 Porté par ce personnage de journaliste qui infuse une logique associative dans le texte, Malet détourne quelques-unes des composantes de la fiction policière. Ainsi, dans *Johnny Metal*, la formule qui est censée encoder la clé de l'énigme se gonfle de résonances surréalistes : « La phrase en français est certainement de la main de la fille. *Le colonel avec une aile*. C'est un à-peu-près mnémotechnique. *Aile* : membre d'un oiseau ; *L* : douzième lettre de l'alphabet français. Et, en même temps, la clé du message » (68). Peut-on y voir un clin d'œil à *Drôle de drame* (1937) de Marcel Carné et à son « regroupement de personnages improbables – tueur cycliste de bouchers, évêque en kilt, botaniste à fausse barbe, laitier de fantaisie, policemen déguisés en femmes » (Virmaux et Virmaux 90) ? Dans *Johnny Metal* encore, Malet dresse un étrange inventaire, faisant apparaître, de façon défamiliarisante pour le lecteur, les ingrédients incongrus de la trame policière qu'il élabore :

Jusqu'à présent, quels étaient les personnages de ce drame ?

Kriegges-Scott, un Anglais.

La jeune inconnue, une Française, fréquentant les milieux bohèmes de Greenwich-Village.

Teddy Brown, un briseur de grèves.

La femme de Scott, une Indienne.

Pallas, le vieux barbu de chez qui on m'avait voulu fusiller.

La vieille femme qui avait laissé une poignée de cheveux aux mains de Scott.

Et, couronnant le tout, le fantôme d'Attila du Sud.

Une League of Nations, une rafle, tout ce que l'on voulait, mais rien de cohérent. Et les événements que j'avais déclenchés parmi le monde des gangsters ne contribuaient pas peu à obscurcir le drame. (1988a 50)

- 31 Comme à coups de *cutter*, Malet gratte ici l'enveloppe qui fait tenir ensemble les différentes composantes de son intrigue, un tour iconoclaste qui, à n'en pas douter, devait ravir ses premiers lecteurs, « les copains du café de *Flore* ».

- 32 Le procédé est si systématique que, dans le premier *opus*, à la logique déductive du roman policier, Malet substitue une économie rhizomique qui laisse éclore une multitude potentielle d'autres récits, autant de rejets qui font advenir d'autres fictions :

Je profitai de ce que tous ces événements étaient frais à ma mémoire pour les coucher sur le papier. J'allais avoir un article sensationnel à offrir à Little Bob.

Je soulignai au crayon rouge le mot *Alcatraz*. Dans son bafouillage, l'agonisante avait

parlé d'un calepin, que je ne voyais nulle part, et elle avait dit : *Alcatraz*.
Alcatraz.

Le rocher d'Alcatraz où, depuis trois ans, Chicago Kid, donné par Brown, mangeait des haricots. Je traçais deux traits sous : *Alcatraz*. (1988a 10)

- 33 Décliné sous diverses polices, « Alcatraz » est traité comme matière, une pâte malléable embryon de récits. Le procédé se généralise dans le premier *Johnny Metal* : chaque nom de personnage y donne corps à un nouveau suspect, qui endosse une nouvelle version des faits. La construction en cascade égare le lecteur, mais fait jubiler le journaliste-poète. Dans un passage, il « savour[e] son chef-d'œuvre ». Sa « prose » y prend la forme d'un enchaînement de gros titres qui se déploient sur un « épais rectangle de papier qui sentait effroyablement l'encre d'imprimerie », « tout au long de deux pages qui prenaient l'aspect d'affiches électorales pour candidats à la présidence » :

La vérité sur l'affaire du Lux-Hôtel
Teddy Brown, « donneur » de Kid Chi,
est exécuté par Hope Morrisson
Un témoin oculaire vous parle
Brown-Smiles-Canabel abat – pour le compte de qui ?
– un inconnu que l'on veut faire passer pour un certain
Kriegges, trafiquant de stupéfiants
Kriegges n'est pas Kriegges
La piste de la « coco »
est une grossière diversion. (1988a 42)

- 34 Qualité du papier, odeur de l'encre, format de l'affiche, Malet souligne la matérialité du placard. Écho littéraire au passe-temps favori de son protagoniste (« délaissant la revue sportive, je changeai d'exercice et me mis en devoir d'orner d'une magnifique barbe un portrait de Mae West » [1988b 351]), Malet exhibe le collage.
- 35 Dans *Le Dé de jade*, les clins d'œil sont plus discrets. Ils reposent en partie sur l'onomastique. « On trouve en vrac », écrit Malet, « la Bijouterie Cheivence » (« pas besoin d'explication »), « Tang-Hi (mon ami Yves Tanguy, le peintre surréaliste), Fab Loris (Fabien Loris, acteur, interprète du rôle d'Avril, dans *Les Enfants du paradis*), Jo Debaker (Georges Debacker, athlète et antipodiste, client du Café de Flore comme tout le monde) » (209). L'onomastique constitue ici, on le voit, un habillage bien mince et l'on pourrait en ce sens reprendre les propos de Gérard Durozoi, qui écrit :

les allusions au surréalisme vont se multiplier dans les textes tout en devenant éventuellement plus subtiles ou discrètes : leur décompte, si l'on prétendait relever non seulement les noms propres, les références à des œuvres, à des lieux privilégiés, mais également celles à des objets, des faits politiques et culturels, connus pour avoir suscité de la part des membres du Groupe intérêt ou passion, serait impressionnant. (Durozoi 177)

- 36 Ainsi, avant même Nestor Burma, Malet se livre à des expériences qui lui permettront de mettre au point la formule qui le rendra célèbre :

Burma enquête sur une affaire, il tombe sur un cadavre, rencontre des personnes étrangères à son enquête, est imbriqué dans une seconde affaire, reçoit un coup de matraque providentiel et, à son réveil, découvre la solution grâce aux liens mystérieux qui lient ensemble tous les éléments qui paraissaient épars au point de départ (Schweighaeuser 32).

- 37 Cette formule est repérable dès le tout premier *Johnny Metal*, où Malet insère un récit de rêve :

Je décidai de dormir.
Je rêvai que je lisais une lettre d'un camarade depuis longtemps perdu de vue.

Absorbé par ma lecture, j'avais marché, marché, et m'étais égaré. Un escalier s'offrait à moi. J'en descendais les marches. [...]

Je me réveillai à bas de mon lit. Le cadran lumineux de ma montre de chevet indiquait 21 heures.

.....
Je ne me relevai pas sur l'instant. Étendu sur la carpelette, je réfléchissais que ce rêve éclairait l'affaire d'un curieux jour.

Les « rêves diurnes » étaient venus me mettre en présence d'une identité. (1988a 33)

- 38 L'enquête avance par le biais d'une plongée dans l'inconscient qui va de pair avec un égarement de type physique lequel, finalement, éclaire le narrateur et lui indique la voie à suivre. On pourrait comparer cette trajectoire à celle suivie par Malet du point de vue de la création. Pour lui, l'Amérique constitue une forme de surréalité avec laquelle on rentre en contact – comme l'ont montré les divers protocoles d'entrée dans la fiction – par le biais d'états de conscience altérés (insomnies, absorption d'alcool, régime halluciné du spectateur de cinéma), mais elle va aussi de pair avec une forme d'exil – inscrit dans le toponyme Far Rockaway – dont Malet prendra le contrepied dans *Les Nouveaux Mystères de Paris*. Les titres de la série sont révélateurs : *Pas de bavards à la Muette*, *Brouillard au Pont de Tolbiac*, *Casse-Pipe à la Nation*, la production française de Malet est ancrée dans le territoire parisien, un territoire qui lui donne en pâture non seulement une cartographie, mais aussi une histoire (l'ouvrage de Laurent Bourdelas intitulé *Le Paris de Nestor Burma* est judicieusement sous-titré : *L'Occupation et les « Trente Glorieuses » de Léo Malet*). Le romancier arpente méticuleusement ce terrain – son terrain, un Paris intime et affectif – en limitant chaque intrigue à un arrondissement qui lui sert de cadre, comme le montre le plan qui précède le début de chaque fiction et oriente le lecteur en lui indiquant les lieux-clés. C'est là que Malet pourra développer le réalisme poétique qui fera le charme de cette production. C'en est fini de la métropole indéterminée propre au roman noir, il met en scène « un Paris tout en noir, gris, beige sale » (Rabiniaux 8), que Tardi excella à représenter.
- 39 Dans la fabrique de ses romans policiers, l'Amérique sert de tremplin à Malet. Elle le place en situation d'extraterritorialité et permet au pastiche imaginaire de s'emparer – dans une logique de type rhizomatique – de tous les rejets qu'elle fait éclore. En ce sens, si la fiction mime souvent dans ses débuts l'égaré initial, en tant que surréalité, l'Amérique débride la créativité, incitant à brouiller toutes les scissions qui, traditionnellement, la limitent : scissions entre les arts – littérature et cinéma – entre les tendances – roman populaire et avant-garde – entre les formes – roman policier à énigme et roman noir. On comprend dès lors que le travail de faussaire de Malet ne vise nulle authenticité. Dans un enchevêtrement de références hétéroclites et de clins d'œil qui se dévoilent de page en page à l'œil expert, « il ne cherche pas à pulvériser l'identité de l'autre, mais à la traverser, à la déplacer ailleurs, dans une ronde mouvante, une métamorphose incessante » (Hennig 94-95).

BIBLIOGRAPHIE

- ARAGON, Louis. « Du décor ». *Le Film*, n° 131, 15 septembre 1918, p. 8-10.
- BAUDOU, Jacques. « Treize questions à Léo Malet ». *Enigmatika. Spécial Léo Malet*, n° 18, 1980, p. 3-9.
- BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*. Paris : Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1975.
- BOURDELAS, Laurent. *Le Paris de Nestor Burma. L'Occupation et les « Trente Glorieuses » de Léo Malet*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- BRETON, André, et Paul ÉLUARD. *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. 1938. *Œuvres complètes*. Paul Éluard. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.
- CADIN, Anne. « Les premiers romans noirs français : simples exercices de style ou trahisons littéraires complexes ? ». *TRANS-. Revue de littérature générale et comparée*, n° 11, 2011, journals.openedition.org/trans/435. Page consultée le 9 décembre 2018.
- CAILLOIS, Roger. *Puissances du roman*. Paris : Sagittaire, 1942.
- CHANDLER, Raymond. « Introduction to *The Simple Art of Murder* ». *Later Novels & Other Writings*. New York : Library of America, 1995.
- CHLASTACZ, Michel, Franck LHOMEAU et Cécile YOU. *Le roman policier sous l'Occupation. Temps noir*, n° 21, 2019.
- DUROZOI, Gérard. « Esquisse pour un portrait anthume de Léo Malet en auteur de romans policiers ». *Revue des Sciences Humaines*, n° 193, 1984, p. 169-178.
- EMANUEL, Michelle. *From Surrealism to Less-Exquisite Cadavers: Leo Malet and the Evolution of the French Roman Noir*. Amsterdam : Rodopi, 2006.
- FLANNERY, Kathryn T. « Composing and the Question of Agency ». *College English*, vol. 53, n° 6, 1991, p. 701-713.
- FONDANE, Benjamin. *Trois scénarii – Ciné-poèmes*. Paris : *Documents internationaux de l'esprit nouveau*, 1928. collections.library.yale.edu/catalog/2047372. Page consultée le 22 novembre 2022.
- FOUCHE, Pascal. *L'édition française sous l'Occupation*, t. 1. Paris : IMEC, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris : Seuil, 1982.
- GILSON, Paul. *Ciné-Magic*. Paris : André Bonne, 1951.
- GORRARA, Claire. « Malheurs et Ténèbres : Narratives of Social Disorder in Léo Malet's *120, rue de la Gare* ». *French Cultural Studies*, n° 12, 2001, p. 271-283.
- GORRARA, Claire. *French Crime Fiction and the Second World War: Past Crimes, Present Memories*. Manchester : Manchester University Press, 2012.
- GUERIF, François. « La vocation du roman noir ». *Feuilles*, n° 6, 1983, p. 23-25.
- GUERIF, François, et Richard BOCCI. « Entretien avec Léo Malet ». *Polar*, n° 8, 1980, p. 13-20.
- HENNIG, Jean-Luc. *Apologie du plagiat*. Paris : Gallimard, 1997.

- HOWARD, Rebecca Moore. *Standing in the Shadow of Giants: Plagiarists, Authors, Collaborators*. Stamford : Ablex Publishing, 1999.
- HUTTON, Margaret-Anne. *French Crime Fiction, 1945-2005: Investigating World War II*. Farnham : Ashgate, 2013.
- JAMET, Claude. *Images de la littérature*. Paris : Sorlot, 1943.
- LEBRUN, Michel, et Jean-Paul SCHWEIGHAEUSER. *Le guide du polar : Histoire du roman policier français*. Paris : Syros, 1987.
- Léo Malet sous pli discret. Paris : Séries B, « 10/18 », 1988.
- LE PELLEC, Yves. « *Private Eye/Private I* : le privé, le secret et l'intime dans le roman noir classique ». *Le Roman policier et ses personnages*. Dir. Yves Reuter. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 139-155.
- MAGNY, Claude-Edmonde. *L'âge du roman américain*. Paris : Seuil, 1948.
- MALET, Léo. « Léo Malet : Nestor Burma est un personnage surréaliste ». *Matulu*, n° 30, 1974, p. 4-6.
- MALET, Léo, sous le pseudonyme de Frank Harding. *Johnny Metal*. 1941. *Léo Malet. Les Confrères de Nestor Burma*. Éd. Francis Lacassin. Paris : Robert Laffont, 1988, p. 1-91.
- MALET, Léo, sous le pseudonyme de Léo Latimer. *Mort de Jim Licking*. 1942. *Les Confrères de Nestor Burma*. Éd. Francis Lacassin. Paris : Robert Laffont, 1988, p. 349-440.
- MALET, Léo, sous le pseudonyme de Frank Harding. *Johnny Metal et le Dé de jade*. 1947. *Léo Malet. Les Confrères de Nestor Burma*. Éd. Francis Lacassin. Paris : Robert Laffont, 1988, p. 165-251.
- MALET, Léo. *La Vache enragée*. 1988. Paris : Julliard, 1990.
- MALLERIN, Daniel, dir. *Les Cahiers du Silence. Léo Malet*, n° 2. Yverdon : Les Egraz/Kesslerling, 1974.
- MANCHETTE, Jean-Patrick. « Les tueurs de grenouilles ». 1979. *Chroniques*. Paris : Rivages, 2003, p. 84-92.
- MONGNE, pascal. « Les limbes du faux ». *Raison présente*, vol. 4, n° 208, 2018, p. 35-47.
- NADEAU, Maurice. *Le roman français depuis la guerre*. Paris : Gallimard, 1963.
- PEROLINI, Cédric. « Léo Malet, le poète et le gratte-papier ». Thèse de doctorat. Université Sorbonne-Nouvelle Paris-3, 2009. theses.hal.science/tel-01340378. Page consultée le 10 octobre 2018.
- PEYRE, Henri. « American Literature through French Eyes ». *The Virginia Quarterly Review*, n° 23, 1947, p. 420-438.
- PINÇONNAT, crystal. « Maigret contre Metal : Georges Simenon et Léo Malet face à la tradition américaine du roman noir ». *Études littéraires*, vol. 29, n° 2, 1996, p. 111-122.
- PINÇONNAT, crystal. *New York, mythe littéraire français*. Genève : Droz, collection « Histoire des idées et critique littéraire », 2001.
- RABINIAUX, Roger. « Préface ». *Brouillard au pont de Tolbiac. Léo Malet*. Paris : Livre de poche, 1970, p. 5-10.
- ROLLS, Alistair. « Paris as Rewrite: Getting Away with It in Léo Malet's xv^e arrondissement ». *Rewriting Wrongs: French Crime Fiction and the Palimpsest*. Dir. Angela Kimyongür et Amy Wigelsworth. Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars, 2014, p. 81-94.

SARTRE, Jean-Paul. « American Novelists in French Eyes ». *The Atlantic Monthly*, n° 178, 1946, p. 114-118.

SCHWEIGHAEUSER, Jean-Paul. *Le roman noir français*. Paris : Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1984.

SOUPAULT, Philippe. « Le Cinéma U.S.A. ». 1924. *Écrits de cinéma*. Éd. Alain Virmaux et Odette Virmaux. Paris : Plon, 1979, p. 41-47.

TADIÉ, Benoît. *Le polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.

TADIÉ, Benoît. *Front criminel. Une histoire du polar américain de 1919 à nos jours*. Paris : Presses Universitaires de France, 2018.

VIRMAUX, Alain, et Odette VIRMAUX. *Les surréalistes et le cinéma*. Paris : Seghers, 1976.

NOTES

1. Il va sans dire que Léo Malet n'est pas le seul à avoir fabriqué de faux romans noirs américains. Parmi les textes les plus connus, on retiendra, en particulier, les pastiches de Boris Vian signés du pseudonyme Vernon Sullivan, un prétendu romancier africain-américain, *J'irai cracher sur vos tombes* (1946) et *Les Morts ont tous la même peau* (1947). Pour l'étude de ces textes, voir Pinçonat, 2001). On pourrait aussi citer *Trois chambres à Manhattan*, *Les Frères Rico* et *L'Outlaw*, romans *hard-boiled* de Georges Simenon publiés à la fin des années quarante.

2. C'est en ces termes que Marcel Duhamel définissait la spécificité de la « Série noire », une collection qu'il crée chez Gallimard en 1945 : « Que le lecteur non prévenu se méfie : les volumes de la "Série Noire" ne peuvent sans danger être mis entre toutes les mains. L'amateur d'énigmes à la Sherlock Holmes n'y trouvera pas souvent son compte [...]. L'immoralité [...] y est chez elle [...]. On y voit des policiers plus corrompus que les malfaiteurs qu'ils poursuivent. Le détective sympathique ne résout pas toujours le mystère. Parfois, il n'y a pas de mystère. Et quelquefois même, pas de détective du tout. Mais alors ? ... Alors, il reste de l'action, de l'angoisse, de la violence, [...] du tabassage et du massacre [...] parfois exprimés dans une langue fort peu académique mais où domine, toujours, rose ou noir, l'humour » (« Manifeste de la "Série noire" » cité dans Boileau-Narcejac 85).

3. Dans la critique britannique récente, le succès des *cultural studies* a généré un intérêt particulier pour la production française de romans policiers pendant la Seconde Guerre mondiale et pour l'œuvre parisienne de Malet à cette période. On retiendra en particulier l'ouvrage de Claire Gorrara, *French Crime Fiction and the Second World War: Past Crimes, Present Memories*, et celui de Margaret-Anne Hutton, *French Crime Fiction 1945-2005: Investigating World War II*.

4. L'idée d'approfondir l'étude de la production « américaine » de Léo Malet nous est venue d'un premier travail qui s'était attaché à comparer les stratégies radicalement opposées pour lesquelles optent Malet et Simenon dans leurs romans qui prennent New York pour cadre (Pinçonat, 1996).

5. À partir de juillet 1941, sont ajoutées à la liste « Otto », du nom de l'ambassadeur Otto Abetz, les nouvelles publications et réimpressions des ouvrages anglais et américains. Cette liste d'ouvrages comprenait, dans un premier temps, un grand nombre de textes jugés « anti-allemands » ou « subversifs », au total 1.060 ouvrages, souvent des textes d'écrivains de l'opposition allemande en exil (Fouché 25).

6. « [L]e texte endossé par l'hétéronyme constitue une sorte de *pastiche imaginaire*, ou texte attribué à un auteur fictif. [...] En toute rigueur et en principe, le pastiche imaginaire, n'ayant pas

de modèle réel, n'est pas un véritable pastiche : l'auteur y forge de toutes pièces un idiolecte jusqu'alors inconnu qui ne provient d'aucun texte préexistant » (Genette 175). Il va sans dire toutefois qu'en tant que « pastiche de genre », les faux romans noirs américains écrits par Malet impliquent une part de pastiche, comme le relève Genette à propos des apocryphes imaginaires de Vian, signés Vernon Sullivan (176).

7. Léo Malet déclare : « Mes romans sous pseudonyme, bénéficiant de quelques succès auprès des copains du Café de Flore, je me suis dit qu'après tout, je ne risque pas grand'chose d'en écrire un, légèrement plus sérieux, se passant en France, dans des décors qui m'étaient plus familiers que l'Amérique de fantaisie où évoluait Johnny Metal, et signé (vaniteusement) de mon nom » (cité dans Baudou 3).

8. En 1928, Benjamin Fondane, un proche des Surréalistes, publie un recueil de trois « ciné-poèmes », des textes qu'il conçoit comme des scénarios, précisant toutefois : « Disons tout de suite que ces scénarii écrits pour être lus seront à courte échéance noyés de littérature » (n. p.).

9. Soit, selon Chandler, la priorité absolue du récit : « The technical basis of the *Black Mask* type of story [...] was that the scene outranked the plot, in the sense that a good plot was one which made good scenes » (1017).

10. Alistair Rolls repère également cette dimension concernant Paris dans l'œuvre de Malet (Rolls 91).

11. « L'adjectif "*hard-boiled*", terme désignant la cuisson des œufs, semble acquérir son sens dérivé de "dur à cuire, endurci", pendant la Première Guerre mondiale, en référence au caractère bien trempé de certains soldats américains » (Tadié, 2018 13). Dérivé d'argot militaire, le terme « est appliqué au domaine littéraire à partir des années 1920 » (13).

12. « [P]endant la Seconde Guerre mondiale et encore plus à la Libération, l'Amérique fait vendre. Adopter un nom américain, c'est acquérir la certitude d'être lu et payé. C'est la première trahison à l'égard du lecteur : persuadé d'acheter un roman américain, il ne sait pas qu'il lit en réalité un texte français. Mais cette trahison est plus qu'une simple tromperie engendrée par l'intérêt : le lecteur est placé face au piège de romans qui révèlent tous une tendance au pastiche. Les romanciers ne trahissent pas le lecteur averti – leur complice – mais le lecteur novice, incapable de déceler les attaques contre les facilités du *hard-boiled*, genre qui s'essouffle déjà aux États-Unis » (Cadin 1).

13. « [E]n contradiction avec cette tendance générale à l'anarchie [qui caractérise l'avant-garde], le roman policier attire l'attention pour s'inventer toujours davantage de règles propres, de sorte qu'on chercherait en vain dans la production littéraire un autre genre qui obéisse à une législation déterminée et se plaise à la rendre plus étroite » (Caillois 76).

14. Claire Gorrara repère également l'influence de Poe dans la production française de Malet, en particulier dans *120, rue de la Gare* : « It is in homage to the creation of Edgar Allan Poe, the Chevalier Auguste Dupin, that Burma eventually solves the mystery of the hidden pearls as French and American literary models mesh for dramatic effect » (2001 279).

15. Si, dans la pratique estudiantine, Rebecca Moore Howard définit ainsi le *patchwriting* – « copying from a source text and then deleting some words, altering grammatical structures, or plugging in one synonym for another » (vii) – ici, l'emploi du terme souligne l'autre dimension d'une telle écriture, prise également en compte par l'autrice. Howard cite en effet Kathryn T. Flannery : « Students are always caught "intertextually"—they are never inventing a new language out of nothing, but patch together fragments of the multiple texts, the multiple voices (as Bakhtin would put it) that are already available to them » (Flannery 707).

RÉSUMÉS

Une importante tradition critique tend à faire de Léo Malet le père du roman noir français. S'il doit sa célébrité au personnage de Nestor Burma qu'il invente en 1943, on connaît moins sa production antérieure qui tient pourtant lieu de terrain d'expérimentation pour mettre au point sa formule parisienne du roman noir. Sous l'Occupation, Georges Ventillard, profitant de l'engouement pour le roman noir et de l'interdiction de la littérature anglo-saxonne en France, lance la collection « Minuit ». Les vingt-quatre titres de production française qu'il publie de 1941 à 1949 offrent une intrigue, des décors et des personnages américains. Pour renforcer leur crédibilité, leurs auteurs adoptent des pseudonymes à consonance anglo-saxonne. C'est ainsi que Léo Malet, sous le coup d'une commande pour « Minuit », rédige en 1941 le premier *Johnny Metal*. Avec la série des *Metal*, Malet imite une forme de tradition américaine. Comme la plupart des romanciers français qui produisent ces faux, il ne connaît pas les États-Unis. Sa principale source d'inspiration n'est pas tant le roman noir que le cinéma. C'est à cette production « américaine » de Léo Malet que l'on s'intéressera ici. On s'attachera à trois de ses romans les plus connus (*Johnny Metal*, *Le Dé de jade* et *La Mort de Jim Licking*) pour montrer comment c'est en passant par le cinéma américain que Malet se réapproprie la tradition *hard-boiled* et la réinvente pour le public français. Ancien membre du mouvement surréaliste, Malet, en effet, ne copie pas, il subvertit l'esthétique traditionnelle du roman noir en y injectant, entre autres, la pratique surréaliste du décollage, technique qui décloisonne littérature et arts plastiques.

An important critical tradition tends to consider Léo Malet as the father of the French noir novel. Though he owes his fame to the character of Nestor Burma that he invented in 1943, his previous production, which served as a testing ground to develop his Parisian version of noir fiction, is not as well-known. During the German Occupation of France, the publisher Georges Ventillard, taking advantage of the craze for noir fiction and the banning of Anglo-American literature in France, launched the “Minuit” series. The twenty-four French-produced titles that he published from 1941 to 1949 offered American plots, settings and characters. To reinforce their credibility, their authors adopted American-sounding pseudonyms. This is how Léo Malet, commissioned by “Minuit,” wrote the first *Johnny Metal* novel in 1941. With the *Metal* series, Malet imitated a form belonging to American tradition. Like most French novelists who produced these fake American novels, he did not know the United States. His main source of inspiration was not so much noir fiction as the movies. It is on this “American” production by Léo Malet that we will focus here. We will look at three of his best-known novels (*Johnny Metal*, *Le Dé de jade* and *La Mort de Jim Licking*), to show how Malet reappropriated the hard-boiled tradition through the lens of American cinema and reinvented it for the French public. A former member of the surrealist movement, Malet, in fact, did not copy but subverted the traditional aesthetics of noir fiction by injecting into it, among other things, the surrealist practice of *décollage*, a technique that breaks the barriers between literature and the visual arts.

INDEX

Mots-clés : Malet (Léo), roman noir, surréalisme, avant-garde

Keywords : Malet (Léo), noir novel, surrealism, avant-garde

AUTEUR

CRYSTEL PINÇONNAT

Aix-Marseille Université, CIELAM