

Un dialogue transatlantique : la Série noire et le roman noir américain¹

L'Amérique a donné des textes à la Série noire, celle-ci lui a rendu un genre. A partir de là, les choses se compliquent : la littérature *hard-boiled*² (qui sera en partie, mais seulement en partie) traduite en Série noire est difficile à saisir dans son contexte d'origine, éparpillée entre de multiples supports et collections.

Essayons de décrire ce contexte : le roman³ noir apparaît au cours des années 1920, dans des magazines *pulp* comme *Black Mask*, qui constituent le principal marché de fiction populaire aux Etats-Unis jusqu'aux années 1940. Pendant l'entre-deux-guerres, certains des auteurs qui se sont fait un nom dans les *pulps* réussissent à migrer vers des revues de bon ton (comme le *Saturday Evening Post* ou *Liberty*) ou l'édition *hardback* (reliée), plus prestigieuse. Ce sont ceux dont l'histoire, et ce n'est pas un hasard, a retenu les noms (Dashiell Hammett, Raoul Whitfield, Paul Cain, Raymond Chandler) tandis que leurs collègues sombraient dans l'oubli. D'autres auteurs encore (P. J. Wolfson, W. R. Burnett, James M. Cain, ou même le Faulkner de *Sanctuary*) n'écrivirent jamais pour les *pulps* mais publièrent directement en *hardback* des histoires de criminels, parfois plus expérimentales et plus proches du roman social que la *detective fiction* qui dominait les *pulps*. Il y eut ensuite, grande césure éditoriale, la révolution des *paperbacks* (livres de poche) qui apparurent en 1939 et sonnèrent le glas des *pulps*. Ceux-ci disparurent complètement en 1954, après une longue agonie⁴. Il y eut, entre-temps, l'impact massif de Hollywood, aspirateur de talents qui, après l'invention du parlant, attira les auteurs par centaines vers les studios, rapprochant la fiction criminelle des modèles cinématographiques et faisant émerger Los Angeles comme deuxième capitale du roman noir après Chicago. Il y eut encore d'autres scènes parallèles ou superposées, comme la littérature prolétarienne de la Dépression et du New Deal, qui vit s'affirmer des auteurs comme Edward Anderson, William Cunningham, Louis Falstein, Robert Finnegan, Bruno Fischer, Chester Himes, Jim Thompson ou Len Zinberg (Ed Lacy), ou des poètes comme Kenneth Fearing ou Edwin Rolfe – beaucoup furent membres du Federal Writers' Project – qui s'orientèrent vers le roman noir, où ils firent vivre une veine expérimentale ou politique cachée ; il y eut, à la périphérie anglophone, la production « à l'américaine » réalisée par des auteurs britanniques, canadiens ou australiens à partir de la fin des années 1930 ; il y eut encore le lancement, vers la fin de l'ère des *pulps*, de revues au format *digest*, plus éclectiques, plus chic et payant mieux leurs auteurs, comme la célèbre *Ellery Queen's Mystery Magazine*, doyenne des revues de littérature policière, ou l'excellente *Manhunt* (*Suspense* dans sa version française), lancée en 1953, principale vitrine de la nouvelle *hard-boiled* jusqu'au début des années 1960.

La superposition de ces médias et de ces scènes explique pourquoi la Série noire n'allait pas de soi. Le *hard-boiled* américain et la Série noire ne sont en effet pas des univers symétriques. D'abord, parce que celle-là démarre une génération après celui-ci : son corpus a été prélevé, d'une manière au départ assez zigzagante et empirique, sur un ensemble immense et souvent éphémère de textes, en fonction d'une idée du genre qui était propre à Marcel Duhamel et à une certaine vision de l'Amérique autour de 1945. Ensuite, parce que les romans choisis pour la collection étaient soumis à des coupes et à un travail de réécriture et de

¹ Texte paru dans Franck Lhomeau et Alban Cerisier (dir.), *C'est l'histoire de la Série noire 1945-2015*, Paris, Gallimard, 2015.

² Dure à cuire, en référence imagée à la cuisson des œufs. Ce fut longtemps la principale définition du roman noir aux Etats-Unis : on y reviendra à la fin de cette étude.

³ Le terme « roman » est un peu trompeur : au départ il s'agit surtout de nouvelles, comme on le verra.

⁴ V. Lee Server, *Danger Is My Business : An Illustrated History of the Fabulous Pulp Magazines, 1896-1953*. San Francisco, Chronicle Books, 1993, p. 137.

nivellement éditorial et linguistique, nécessaire à leur « mise en série » mais induisant des effets de lecture parfois en contradiction avec les textes américains pris dans leur contexte d'origine.

Il faut prendre la mesure de ces phénomènes si l'on veut comprendre comment la Série noire a « pensé » et construit le genre : quelles conceptions sous-tendent sa ligne éditoriale, comment elle a développé son corpus, quelles esthétiques et idéologies elle véhicule. Pour compléter ce dialogue transatlantique, il nous faudra ensuite faire entendre une autre voix, celle de la critique américaine qui a, il y a une trentaine d'années, retrouvé dans la Série noire la définition d'un genre qu'elle avait jusqu'alors méconnu : le *noir* (en américain dans le texte).

On s'apercevra alors que, dans un sens comme dans l'autre, le dialogue n'est pas exempt de malentendus, mais que le malentendu est parfois aussi productif que la vérité. Et c'est là, finalement, la seule chose qui compte.

1945: le roman américain vu d'Europe

Le lancement de la collection en 1945 doit être replacé dans son contexte historique, qui explique en partie son orientation initiale. La libération marque la reprise d'une relation intense avec les Etats-Unis ; la littérature d'outre-Atlantique fait l'objet d'une demande avide de la part d'un public européen sevré par les années de guerre. Mais, comme le notait le critique Perry Miller au retour d'un voyage en Europe en 1951, les goûts du public européen en la matière pouvaient surprendre un Américain : « ils sont presque entièrement concentrés sur les écrivains que, par souci de brièveté, on pourrait appeler violents. Les noms qui reviennent toujours sont [Sinclair] Lewis, Dos Passos, Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Farrell. Il y a aussi des livres de James M. Cain [...]. Henry Miller était partout pris au sérieux, de même que Dashiell Hammett. [...] Du moment qu'un livre mettait en avant les stigmates de la violence américaine, il était accepté sans esprit critique comme authentique. Il y a toujours, bien sûr, une difficulté de ce genre dans la migration d'une littérature [...] mais ici le problème est un peu différent : il y a une réceptivité si remarquable à ce genre que presque n'importe quel ouvrage qui prétend être « dur » (*tough*) sera lu. »⁵ Alors qu'aux Etats-Unis un Hemingway devait se défendre contre les critiques qui l'accusaient de se complaire dans une violence gratuite, en France la violence paraissait la quintessence de l'américanité et servait de modèle à une nouvelle génération d'auteurs cherchant à renouveler leurs pratiques. Ainsi, dès les années 1930, Gide, Malraux ou Sartre avaient été séduits par les récits de Hammett, Faulkner ou Dos Passos, centrés sur le destin aventureux de personnages à la conscience opaque, privilégiant l'action par rapport à l'introspection, le dialogue par rapport à l'analyse.⁶ Sartre y voyait un nouvel humanisme, en révolte contre « nos consciences bien ajustées, nos consciences bavardes d'ingénieurs »⁷ et le moyen de remettre le roman français en phase avec son temps : « Le succès de Faulkner, d'Hemingway, de Dos Passos n'a pas été l'effet du snobisme, ou du moins, pas d'abord : ce fut le réflexe de défense d'une littérature qui, se sentant menacée parce que ses techniques et ses mythes n'allaient plus lui permettre de faire face à la situation historique, se greffa des méthodes étrangères pour pouvoir remplir sa fonction dans des conjectures nouvelles. »⁸

⁵ Perry Miller, *Atlantic Monthly*, déc. 1951, p. 53. Voir le commentaire de cet article par James Sallis. *Difficult Lives: Jim Thompson – David Goodis – Chester Himes*. New York, Gryphon Books, 1993, p. 55. Toutes les traductions de l'anglais sont de l'auteur.

⁶ Voir par exemple Stanley D. Woodworth, *William Faulkner en France (1931-1952)*. Paris, Minard, 1959.

⁷ Jean-Paul Sartre, « Sartoris » (1938), *Critiques littéraires (Situations, I)*. Paris, Gallimard, 1947, pp. 16-17.

⁸ Jean-Paul Sartre, « Situation de l'écrivain en 1947 », *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948, p. 275.

On retrouve les traces de cette greffe dans *La condition humaine* de Malraux ou *L'étranger* de Camus. C'est leur propre « situation historique » qui permet aux auteurs français d'admirer, ou d'adapter, l'écriture romanesque américaine. Elle explique pourquoi Hammett était mieux vu en France qu'aux États-Unis, pourquoi Horace McCoy (écrivain retombé dans l'obscurité aux États-Unis après l'éphémère succès de *They Shoot Horses, Don't They?* en 1935) a pu être considéré par Simone de Beauvoir comme un auteur existentialiste⁹ (ce qui ne laissa pas de surprendre la critique américaine¹⁰), pourquoi Marcel Duhamel, un ancien surréaliste, a été très tôt sensible à la poésie de la violence urbaine américaine : l'âge du roman (noir) américain est un moment, ou un tournant, de la littérature française au XX^e siècle.

Comme l'écrivait Perry Miller, le roman américain violent paraissait « vital » aux yeux d'une culture européenne anémique : « chez Huxley, Proust, Gide, rayonne une intelligence supérieure à celle qui luit chez Lewis ou Hemingway, mais à côté de ceux-ci ils semblent pâles, sans force »¹¹. La violence du roman américain est la forme même que prend sa vitalité aux yeux des intellectuels européens. Cette caractéristique permet de saisir une différence fondamentale entre la vision du roman noir en France et aux États-Unis : alors qu'aux États-Unis le polar *hard-boiled* était vu comme une littérature commerciale et marginale par rapport à la grande tradition américaine, en France au contraire il apparaissait comme central dans cette tradition. C'est ce renversement entre la marge et le centre qu'incarne la Série noire ; il constituera le principal apport de la collection à l'histoire du genre.

Lignes de faille

1945, c'est aussi le moment où s'amorce, dans la culture de masse américaine, la transition irréversible entre *pulps* et *paperbacks*. Elle mettra au chômage de nombreux auteurs qui, incapables de s'adapter, disparaîtront avec les *pulps* au début des années 1950. Elle entraînera, par voie de conséquence, le déclin de la nouvelle, format dominant des magazines *pulp* qui était aussi à l'origine des premiers romans *hardboiled* : ceux-ci avaient en effet été conçus à partir de nouvelles cousues ensembles ou, pour reprendre l'expression de Chandler, « cannibalisées ». C'est le cas des quatre plus grands romans *hard-boiled* de l'entre-deux guerres : *Red Harvest* (1929) de Hammett (*La moisson rouge*, SN 56), *Green Ice* (1930) de Whitfield (*Vivement mes pantoufles* [!], SN 41), *Fast One* (1932) de Paul Cain (*A tombeau ouvert*, SN 36) et *The Big Sleep* (1939) de Chandler (*Le grand sommeil*, SN 13).

A la place de la nouvelle s'impose le roman en *paperback*, parfois réédition d'une première édition *hardback* (reliée), mais souvent (phénomène jusqu'alors inédit dans l'édition américaine) écrit directement pour le nouveau marché de la littérature de poche et rémunéré au forfait : c'est ce qu'on appelle le *paperback original*, forme qui connaîtra son heure de gloire au cours des années 1950 et déclinera au début des années 1960. Comme l'a noté James Sallis, le développement rapide du *paperback original* ouvrait des marges d'expérimentation inédites au sein de la littérature de masse, grâce auxquelles des auteurs inconnus ou déclassés

⁹ Simone de Beauvoir avait appelé *They Shoot Horses, Don't They?* (1935) « premier roman existentialiste américain ». V. William F. Nolan, *The Black Mask Boys*. New York, William Morrow, 1985, p. 182.

¹⁰ Thomas Sturak, dans une des rares analyses américaines de Horace McCoy, cite un article de la correspondante de *Vogue* à Paris en janvier 1947, selon laquelle : « tous ceux qui appartiennent au monde bien informé [de Paris] parlent d'écrivains américains, d'une curieuse trinité : Hemingway, Faulkner, et McCoy » ; un autre article, paru en février de la même année dans le *New York Herald Tribune Weekly Book Review*, considérait McCoy comme « l'écrivain américain le plus discuté en France ». Thomas Sturak, « Horace McCoy's Objective Lyricism », in David Madden, ed., *Tough Guy Writers of the Thirties*. Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois UP, 1968, p. 140.

¹¹ P. Miller, *loc. cit.*, p. 55.

comme David Goodis et Jim Thompson étaient libres de publier des récits extrêmement personnels, qui n'auraient pas été possibles dans d'autres circonstances historiques¹².

Cette nouvelle forme de publication permettra l'affirmation de la deuxième grande génération d'auteurs américains de roman noir : outre Thompson et Goodis, on peut citer Fredric Brown, Charles Williams, John D. Macdonald, Harry Whittington, Wade Miller, Peter Rabe, Gil Brewer, Day Keene, Ed Lacy, Ed McBain, Lionel White, Clifton Adams, Marvin Albert, Donald Hamilton et bien d'autres encore, publiés dans des collections comme Gold Medal (la plus riche pour les *paperback originals* criminels), Popular Library, Pyramid books, Avon, Dell, Signet¹³, Ace ou Lion, où paraissent aussi d'autres types de fiction focalisés sur l'action violente et/ou les marges sociales (westerns, SF, romans historiques, érotiques, homosexuels, de friction inter-raciale, du *waterfront*, de délinquance juvénile, de violence rurale sudiste, de toxicomanes, de nymphomanes, etc.). La coexistence de ces différents types de fiction à l'intérieur des mêmes collections favorisera le transfert de motifs inter-génériques et entraînera parfois de véritables hybridations (le western noir, le polar SF, le polar rural, le roman criminel de contestation raciale, le polar homosexuel ou lesbien, etc.) qui enrichiront considérablement le genre.

C'est dans cette deuxième génération que l'amateur reconnaîtra la véritable colonne vertébrale de la Série noire. Son émergence est en effet à peu près synchronisée avec l'essor de la collection, grâce aux relations établies par Duhamel avec les auteurs et éditeurs de *paperbacks* et leurs agents. Celles-ci lui permettaient de solliciter des romans sous forme de manuscrits ou d'épreuves, parfois de les faire traduire avant qu'ils ne paraissent aux Etats-Unis¹⁴ ou même de les commanditer directement, comme dans le cas (un cas comme celui-là en vaut cent) de Chester Himes.¹⁵

Mais cette efflorescence cachait une double ligne de faille, temporelle (avant/après 1945) et générique (roman/nouvelle), qui rejetait dans l'ombre deux vastes provinces du *hard-boiled*. D'un côté, la collection avait tendance à ignorer les auteurs dont l'œuvre avait été publiée avant 1945, comme celle du pionnier du genre, Carroll John Daly, auteur de la première nouvelle *hard-boiled* reconnue par les spécialistes, « The False Burton Combs » (*Black Mask*, déc. 1922¹⁶) et du premier roman noir publié en édition reliée (après une première parution en épisodes dans *Black Mask*), *The Snarl of the Beast* (1927). Certes, la réédition en Série noire de certains auteurs traduits avant-guerre et publiés dans d'autres collections (Hammett, Whitfield, Burnett, Wolfson), ainsi que le « rattrapage » après-guerre de quelques autres grands noms (Paul Cain, James M. Cain, Jonathan Latimer, Raymond Chandler ou Horace McCoy), ont en partie masqué cette carence, mais sans la combler.

¹² V. James Sallis, *Difficult Lives*, op. cit., p. 7.

¹³ Les trois plus grandes maisons de *paperbacks* (Pocket Books, Bantam Books et New American Library (Signet) s'abstinrent au de se lancer dans le « new-fiction field » (Cowley (121). Mais Signet le fera plus tard (cf. Gil Dodge, *Flint*, 1957).

¹⁴ Dans certains cas extrêmes, la Série noire publia des livres qui ne paraîtraient jamais aux Etats-Unis, faute d'être acceptés par des éditeurs, comme le roman *T'as des visions ! (Mink)* de Harry Whittington, qui ne fut publié aux USA, après son refus par l'éditeur Fawcett, que remanié et transformé en roman érotique, sous le titre de *Passion Hangover* (1965). Une version reconstruite du texte original a été publiée par David Laurence Wilson dans Harry Whittington, *To Find Cora, Like Mink Like Murder, Body and Passion*. Eureka, Stark House, 2009.

¹⁵ Un certain nombre d'ouvrages de la Série noire sont de ce fait les authentiques éditions originales des romans américains et conservent des indications textuelles précieuses, comme les titres en anglais choisis par les auteurs (indiqués entre parenthèses sur la page de garde), parfois différents de ceux que les éditeurs américains ont adoptés pour la publication. Ainsi le titre anglais qui figure dans *Faut que ça craque* de Whittington (1958, SN 469) est *Something's Got to Give* (pour une fois la traduction est littérale), alors que le roman serait publié chez Gold Medal, en 1959, sous celui de *A Ticket to Hell* (« Un billet pour l'enfer »).

¹⁶ Elle sera finalement publiée dans une anthologie tardive, *Les durs à cuire*, SN 1743.

En même temps, la Série noire excluait les écrivains dont la production s'était surtout, ou uniquement, exprimée dans le registre de la nouvelle, tels Frederick Nebel, Lester Dent¹⁷, H. H. Stinson, Norbert Davis, Eric Taylor, Hugh B. Cave, Robert Leslie Bellem, Dane Gregory, D. L. Champion ou Peter Paige, pour ne citer que quelques remarquables auteurs de nouvelles *pulp* qui ne connurent au mieux que des publications fragmentaires et tardives en France. Cette discrimination, liée à l'évolution historique du marché américain, était renforcée par la politique éditoriale qui gouvernait la Série noire. Ainsi, lorsque Joseph T. Shaw proposa à Marcel Duhamel de traduire *Seven Slayers* (1946), recueil de sept nouvelles de Paul Cain autrefois publiées dans *Black Mask*, celui-ci refusa au motif que « les lecteurs français de s'intéressent pas aux nouvelles, et nous avons donc adopté la règle de n'en publier aucune dans notre Série Noire »¹⁸.

Ce parti pris contribua également à laisser de côté une partie de l'œuvre d'auteurs qui avaient partagé leur production entre romans et nouvelles, comme Erle Stanley Gardner, Fredric Brown, Day Keene, Gil Brewer ou David Goodis. Même les auteurs les plus canoniques, Hammett et Chandler, verront de leur vivant leurs seuls romans publiés dans la Série noire, leurs nouvelles ne paraissant dans la collection que beaucoup plus tard, à partir de la fin des années soixante.

Etats-Unis et Grande-Bretagne : imbroglis anglophones

On a souvent noté que la Série noire, incarnation de la quintessence du roman noir américain, avait paradoxalement été lancée à partir d'un corpus majoritairement anglais. Sept des dix premiers titres de la SN sont en effet l'œuvre de deux auteurs britanniques, qui feront les beaux jours de la collection à ses débuts, Peter Cheyney (Reginald Southouse) et James Hadley Chase (René Raymond), que Marcel Achard avait, en 1944, fait connaître à Duhamel¹⁹. Mais le paradoxe se comprend mieux si l'on sait que Duhamel avait au départ pris Peter Cheyney pour un auteur américain²⁰ et surtout que, dans le contexte de l'immédiat après-guerre où la demande était forte et les « faux » auteurs américains proliféraient, il n'était pas toujours facile – ni même important – pour des non-spécialistes de faire la différence entre le vrai et le faux.

Mais, à mesure que la SN développe un souci d'authenticité, les auteurs britanniques tendront à se raréfier et à être déconsidérés. Manchette dira ainsi, plus tard, que « les Britanniques Cheyney et Hadley Chase [...] ont emprunté au genre américain *hard-boiled* son pittoresque extérieur »²¹. Or, penser le polar britannique en ces termes est réducteur, parce que Chase surtout, et Cheyney plus rarement, sont des auteurs qui, comme Boris Vian/Vernon

¹⁷ Dent connut un succès retentissant comme inventeur et principal auteur des aventures de Doc Savage, sous le pseudonyme de Kenneth Robeson (qu'il partageait avec d'autres écrivains). Mais ses deux chefs-d'œuvre sont les deux nouvelles consacrées au détective Oscar Sail, « Sail » (*Black Mask*, oct. 1936) et « Angelfish » (*Black Mask*, déc. 1936). Seule la seconde a été publiée en français, dans l'anthologie *Détectives de choc*, t. 2 (SN 1262), sous le titre « L'ange de mer ».

¹⁸ M. Duhamel, lettre en anglais à Joseph T. Shaw (ancien rédacteur en chef de *Black Mask* et agent de Paul Cain), 30 avril 1951, archives Bibliothèque des Littératures Policières, Paris (BiLiPo). Malgré cette réponse, la traduction de *Seven Slayers* verra le jour en Série noire quatre ans plus tard (*Sept tueurs*, SN 243). Elle restera longtemps le seul recueil de nouvelles publié dans la collection.

¹⁹ V. M. Duhamel, *Raconte pas ta vie*. Paris, Mercure de France, 1972, p. 491.

²⁰ Une postface de Marcel Duhamel à sa traduction d'un extrait de *La même vert-de-gris* de Peter Cheyney (futur n°1 de la Série noire), parue dans le numéro 9 de la revue *L'Arbalète*, faisait état de cette erreur : « J'avais traduit et recommandé pour « L'Arbalète » cet extrait d'un roman de Peter Cheyney lorsque, à ma grande confusion, j'appris que l'auteur était Anglais. » M. Duhamel, « Postface », *L'Arbalète*, automne 1944, p. 82. Duhamel avait aussi pris « Vernon Sullivan » pour un véritable auteur américain. V. M. Duhamel, *Raconte pas ta vie*, *op. cit.*, p. 555.

²¹ Jean-Patrick Manchette, *Chroniques*. Paris, Rivages, 1996, p. 235.

Sullivan, réinventent le genre – et l'Amérique – selon des modalités originales, en fonction d'une expérience historique différente de celle qui avait cours aux Etats-Unis. Faute d'avoir pu repérer cette dimension, qui fait l'intérêt du roman noir britannique, c'est-à-dire faute d'avoir considéré celui-ci dans son rapport non pas tant à l'Amérique qu'à la Grande-Bretagne, la Série noire passera à côté de nombre d'auteurs qui empruntent parfois, eux aussi, une américanité de surface pour exprimer des préoccupations et conflits indigènes. Tels Darcy Glinto (Harold Kelly), auteur contemporain de Chase et Cheyney passé totalement inaperçu en France²², condamné pour obscénité en mai 1942, en même temps que James Hadley Chase pour son *Miss Callaghan Comes To Grief* (*Méfiez-vous fillettes*, SN 41). De Glinto, citons *Road Floozie*, 1940, extraordinaire roman encore inédit en France, racontant la vengeance d'une « fille de la route » sur des camionneurs qui l'ont violée²³. L'intérêt des premiers romans de Chase ou Glinto n'est pas le « pittoresque extérieur » mais le non-pittoresque intérieur, le coup de poing lancé, de manière non théorisée et inconsciente, contre les formes dominantes de la culture britannique de leur temps.

De fait, la Série noire ne publiera, dans les années 1940 et 1950 et en laissant de côté Cheyney et Chase, qu'une poignée de polars britanniques, comme *They Drive by Night* de James Curtis (*Poids lourd*, SN 111), *The Dame Plays Rough* de « Danny Spade » (Betty Williams ; *A la casserole !*, SN 118), *Night and the City* de Gerald Kersh (*Les forbans de la nuit*, SN 480) ou *Skin Trap* de William Mole (*La bosse du crime*, SN 435) – un seul roman par auteur, ce qui ne rend pas justice à des œuvres parfois conséquentes, comme celles de Curtis ou Kersh. Ainsi, le roman de Curtis, *The Gilt Kid* (1936) est-il, avec *This Gun for Hire* de Greene (1936), l'un des premiers romans noirs anglais importants. Et l'on peut citer, chez Kersh, le magnifique *Prelude to a Certain Midnight* (1947), histoire du meurtre d'une petite fille juive à Londres et de l'enquête qui échoue à découvrir son meurtrier, dénonciation orwellienne de la volonté de puissance et du fascisme ordinaire.

On regrettera aussi que la publication du roman de « Danny Spade », l'un des premiers exemples de romans noirs violents écrits par une femme (anglaise de surcroît), soit restée sans lendemain. « Danny Spade » était, également sous le nom de « Dail Ambler », éditée en Angleterre par Scion, l'une de ces petites firmes semi-clandestines qui fournirent pendant 10 ans des romans faussement américains (mais parfois vraiment noirs) au public populaire britannique et qui disparurent sans laisser de traces, avant d'être récemment redécouvertes par une poignée de spécialistes et de collectionneurs²⁴. Le manager de Scion ayant, à la suite de la publication d'*A la casserole !*, adressé à Marcel Duhamel une sélection de romans publiés par sa maison, celui-ci les renvoya en signifiant son désintérêt²⁵, ce qui est dommage, car certains romans de cette sélection – particulièrement ceux de Ross Angel (Donald Cresswell)²⁶ – sont excellents. La Série noire passa aussi à côté de l'œuvre d'un autre auteur, Hank Janson (Stephen Frances), qui écrivit à ses débuts des récits étonnants, en particulier *Women Hate Till Death* (1951), histoire de la vengeance de deux femmes rescapées des camps en Pologne contre leur ancien tortionnaire nazi, roman militant contre l'amnésie recouvrant les horreurs de la guerre et dénonçant les périls de l'ère atomique. Ce n'est qu'au début des années 60 que la Série noire renouera avec le roman noir britannique, grâce à une nouvelle génération

²² Citons en particulier *Road Floozie*, 1940, extraordinaire roman, encore inédit en France, racontant la vengeance d'une « fille de la route » sur des camionneurs qui l'ont violée.

²³ Sur Harold Kelly, James Hadley Chase et les procès de 1942, on consultera l'excellent exposé de John Fraser, sur son site internet : <http://www.jottings.ca/john/kelly/sbar8.html>.

²⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage de Steve Holland, *The Mushroom Jungle, A History of Postwar Paperback Publishing*. Westbury, Zeon Books, 1993.

²⁵ Echange de lettres entre Marcel Duhamel et B. Z. Immanuel, juin-juillet 1952, BiLiPo.

²⁶ Voir à ce sujet John Fraser, <http://www.jottings.ca/john/kelly/sbar12b.html>.

d'auteurs anglais originaux : Robin Cook, auteur de *The Crust on Its Uppers* (1962 – *Crème anglaise*, SN 1042) et surtout Peter Loughran (*Train Ride*, 1967 – *Londres express*, SN 1136), resté totalement inconnu dans son pays.

Violences textuelles

La ligne éditoriale qui sépare les époques et les genres, englobant ici, rejetant là, se retrouve à l'intérieur des textes, dont la Série noire offrait une version argotisée, coupée et reformatée pour le marché français, avec des arrière-pensées parfois plus commerciales que proprement littéraires.²⁷

Laissons ici la question, abondamment commentée, de l'argot, sur-représenté dans les titres et qui fit beaucoup, à tort ou à raison, pour l'image de la collection ; il n'est pas aussi systématique que l'on peut croire dans les textes et nombre de traductions (à commencer par celles de Duhamel lui-même) comptent des trouvailles excellentes. Le problème des coupes, en revanche, mériterait une étude à part entière car elles ne répondaient pas seulement à un impératif de longueur mais aussi à une idée implicitement restrictive du genre, qui en affaiblit certains aspects fondamentaux, par lesquels il se rattache à la littérature sérieuse de son temps.

Donnons-en deux exemples. En premier lieu, le grand roman tardif de Raymond Chandler, *The Little Sister* (1949), traduit en Série noire (à la grande perplexité de son auteur) sous le titre de *Fais pas ta rosière*, d'où fut supprimé tout un chapitre (le 13ème) où Philip Marlowe, au volant de son automobile, vitupère contre la Los Angeles moderne. Il s'agit d'un passage plein d'amertume mais, à sa manière, capital pour comprendre l'œuvre de Chandler et sa place dans la littérature américaine. Le chapitre représente en effet une inversion du mythe de la frontière, au cours de laquelle le privé découvre, comme le dit le critique George Grella, « non pas la terre édénique de ses rêves, le Grand Lieu Bon de l'imagination américaine, mais le Grand Lieu Mauvais. Il trouve « la Californie, l'Etat-supermarché » (*The Little Sister*, ch. xiii), une terre verte et dorée dont la fertilité et la beauté ont été violées. Là où il avait attendu l'innocence et l'amour, il trouve le fléau omniprésent du péché, une société déchue de la grâce, une lutte sans fin contre le mal. »²⁸

Si une telle coupe élimine l'arrière-plan symbolique du roman de Chandler, d'autres trahissent, ou inversent, les sous-entendus politiques qu'abrite le roman noir de l'après-guerre. Or celui-ci est souvent le masque sous lequel s'affirment des revendications minoritaires qui n'ont pas droit de cité dans la société des années 1940 et 1950 mais éclateront au grand jour dans les mouvements de libération des années 1960. Le tueur étant, par essence, un marginal, il peut devenir, sinon le représentant des opprimés (ce qu'il est parfois), au moins un personnage particulièrement réceptif à ce qui bruit dans les marges de la société et que l'*establishment* réprime ou refuse de reconnaître. C'est ce que dénote, deuxième exemple, un épisode-clé de *Kiss Tomorrow Goodbye* (*Adieu la vie, adieu l'amour*) de Horace McCoy (1948), l'un des grands romans noirs de l'après-guerre. Le narrateur, Ralph Cotter, tueur surdoué et psychopathe, pénètre au « Chat persan », une boîte pour homosexuels :

Ici les visages hostiles du monde diurne ne venaient plus les hanter, ni les yeux cruels et méprisants du monde diurne, ni la froideur sans merci du monde diurne... C'était leur boîte, bon

²⁷ Duhamel alla même jusqu'à proposer à certains auteurs d'insérer dans la traduction française de leurs romans des noms de marques pour gagner un peu d'argent. Ainsi, il écrivit à Robert Sheckley pour lui suggérer de citer deux fois « Gilbey's whisky » dans la traduction de son roman *Dead Run* (*Chauds les secrets*, SN 739), en échange de \$80 (lettre du 7 juin 1962). Sheckley refusa, affirmant qu'une telle insertion « gâcherait l'intégrité du texte » (lettre à M. Duhamel, 18 juin 1962). Lettres en anglais. Archives BiLiPo.

²⁸ George Grella, "The Hard-Boiled Detective Novel" (1970) in Robin Winks, ed., *Detective Fiction, A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1980, p. 113.

sang, et autour d'elle, en elle, ils développaient les mécanismes de défense innés que la nature élabore chez les créatures faibles: l'éloignement et l'aversion. Je me frayais un chemin à travers cette foule qui riait et criait, où c'était mon tour d'être la seule personne inhibée, par-dessus laquelle le pauvre petit groupe étrié de musiciens essayait malgré tout de faire entendre sa musique, et je suivais le type habillé en costume de harem, quand je fis une découverte soudaine et extraordinaire. La répugnance et le dégoût que j'avais ressentis quelques instants plus tôt avaient disparu, et ma force et ma virilité, avec lesquels je croyais prouver ma différence, ne faisaient que souligner notre identité. Nous avons tous une part de crépuscule (*twilight*) dans nos âmes; en tout homme il y a des tendances homosexuelles, c'est immuable, cela ne varie jamais, la seule variation concerne la profondeur de cette latence, mais en moi ces tendances n'étaient pas stimulées, même légèrement, elles étaient là, mais elles n'étaient pas stimulées. Non. L'identité était une identité d'espèce, une identité de la psyché, de la... Ils étaient des rebelles, eux aussi, des rebelles introvertis: moi j'étais un rebelle extraverti. Leur force était une force qui ne tuait pas ; ma force était une force qui tuait...²⁹

Lors de la publication en français du roman, ce passage avait été coupé par les traducteurs (Marcel Duhamel et Max Roth)³⁰. Cette censure inversait le sens du roman en éliminant la reconnaissance (quasiment aristotélicienne) des homosexuels par Ralph Cotter, homophobe virulent au début de la scène dont la perception changeait par un revirement subit, péripétie qui annonçait, dès 1948, celle du genre lui-même aux cours des années qui allaient suivre. En dissipant le crépuscule (en anglais *twilight*, mot codé pour désigner l'homosexualité à l'époque) où les rebelles se reconnaissent entre eux, la traduction de la Série noire bloquait la perception du genre dans une vision réactionnaire d'avant-guerre. De même, Duhamel refuserait quelques années plus tard trois remarquables polars écrits par une des pionnières du roman lesbien, Vin Packer [Marijane Meaker], que lui proposait Maurice Renault et qui avaient connu un grand succès dans la collection Gold Medal.³¹ Si la Série noire n'avait pas fait de difficulté à reconnaître la lutte entre riches et pauvres, centrale dans le polar des années 1930, ni les frictions ethniques entre Noirs et Blancs, elle se montrait moins réceptive aux revendications de genre ou de groupes minoritaires des années 1950, ou à l'émergence d'une génération d'auteurs féminins (Dana Lyon, Craig Rice, M. V. Heberden, Vera Caspary, Dorothy B. Hughes, Leigh Brackett, Dorothy Dunn, Fan Nichols) qui restera sous-représentée dans la collection. C'est peut-être en partie pour cette raison que le polar américain a plus facilement été vu, en France, comme un roman de la lutte des classes à tendance macho que comme une scène d'affirmation des minorités, ce qu'il est aussi.

La Série noire, morgue ou panthéon ?

Telle qu'elle existe aujourd'hui, avec son passé et son catalogue majestueux, la Série noire doit être admirée pour avoir constitué un panthéon du roman noir qui reste, pour l'amateur, la meilleure entrée possible dans le genre (il existe, cela dit, d'autres entrées, comme la collection « Un mystère » des Presses de la Cité). On peut bien sûr jouer au petit jeu des noms qui manquent (comme le premier Mickey Spillane, dont le premier roman *I, the Jury*, 1947, fut publié, sous le titre *J'aurai ta peau*, dans la collection « Un mystère ») et de ceux qui sont, à l'inverse, sur-représentés, comme Carter Brown, médiocre faiseur dont la Série noire publia à la chaîne des dizaines de romans. On peut aussi regretter que Duhamel, qui avait publié, dès 1950, le premier roman criminel de Jim Thompson, *Nothing More than*

²⁹ Horace McCoy, *Kiss Tomorrow Goodbye*, New York, Random House, 1948, pp. 277-278.

³⁰ Cf. *Adieu la vie, adieu l'amour* (SN 39); le passage supprimé aurait dû se situer à la p. 189 (p. 244 de la réédition en Folio, 1987).

³¹ Il s'agit de *Whisper His Sin* (1954), *Come Destroy Me* (1954) et *Dark Don't Catch Me* (1956), encore aujourd'hui inédits en France. V. lettre de Maurice Renault à Marcel Duhamel, 19/2/57, archives BiLiPo.

Murder (1949), ait quelques années plus tard refusé les récits beaucoup plus expérimentaux que Maurice Renault lui proposait du même auteur³².

Mais ce qui compte ce n'est pas la présence ou l'absence de tel auteur, ni la trahison de tel ou tel texte. L'aura unique de la Série noire, qui la distingue des autres collections de *hard-boiled* en France, en Europe et aux Etats-Unis, est liée, en plus du corpus impressionnant qu'elle a constitué³³, à son nom et au classicisme de sa présentation, à sa longévité et au prestige de la maison d'édition qui la portait, à la politique et à la personnalité de son directeur. Grâce à cette conjonction unique de facteurs, elle a acquis un caractère canonique, qui lui a permis de *fixer* le genre. C'est en rencontrant la collection et en se référant à son prestige culturel que certains écrivains et éditeurs américains eurent, dans les années 1980, l'idée de ressortir les titres d'auteurs comme David Goodis ou Jim Thompson dont, au jour de leur mort, pas un seul ne se trouvait dans le commerce aux Etats-Unis.³⁴ Cette rencontre déclencha, ou justifia, une extraordinaire résurrection américaine du roman noir : rééditions, travaux biographiques sur les auteurs, adaptations cinématographiques, redécouvertes des derniers survivants du genre (comme Harry Whittington, Peter Rabe, Mickey Spillane ou William Campbell Gault), phénomène comparable au retour des jazzmen des années 1940 sur la scène des années 1980. Et ce revivalisme s'accompagnait d'une importante révision théorique, débouchant sur l'adoption par la critique américaine du terme *noir*, qui supplantait le terme de *hard-boiled fiction* et donnait enfin à cette littérature une définition générique positive, une essence propre.

Effet boomerang: du hard-boiled au noir

Aux Etats-Unis, la production avait toujours précédé la théorie : certes, les auteurs du magazine *Black Mask* avaient conscience d'appartenir à une école, grâce à Joseph T. Shaw, qui dirigea la revue de 1926 à 1936 et, animé d'une volonté de transformer la fiction criminelle, avait découvert en Hammett un grand écrivain et un modèle pour ses autres auteurs. Mais cette impulsion collective n'était théorisée que de manière minimale dans les colonnes du magazine. Ainsi, lorsque le premier épisode de *La purification de Poisonville* (*The Cleansing of Poisonville*, première version de *Red Harvest*) fut publié en novembre 1927 dans *Black Mask*, Shaw indiqua dans un paragraphe d'introduction que le texte de Hammett représentait la « *detective story* idéale – le nouveau type de *detective fiction* que *Black Mask* cherche à développer »³⁵. Il y avait reconnu un récit fondateur mais n'arrivait pas encore bien à le décrire, ni à dire ce qu'il fondait. Comme, plus tard, le free jazz appelé, faute de mieux, *new thing*, de même le roman noir américain n'est-il à cette époque qu'un *new type of detective fiction*.

³² V. échange de lettres avec M. Renault, archives BiLiPo. Duhamel refuse ainsi, en 1954, *Savage Night*, *The Golden Gizmo*, *The Criminal*, *The Killer Inside Me* et, en 1955, *A Hell of a Woman* – mais accepte *The Nothing Man* (1955) magnifique roman, certes, mais moins avant-gardiste que les autres. Duhamel publiera dans la Série noire, à la fin des années 1960, deux des romans refusés autrefois : *The Killer Inside Me* (*Le démon dans ma peau*, SN 1057) et *A Hell of a Woman* (*Des cliques et des cloaques*, SN 1106)

³³ Corpus répertorié et analysé dans l'indispensable ouvrage de Claude Mesplède et Jean-Jacques Schléret, *Les auteurs de la Série noire, 1945-1995*. Nantes, Joseph K, coll. « Temps noir », 1996.

³⁴ James Sallis raconte ainsi que l'écrivain et éditeur Barry Gifford, se promenant un jour à Paris, était tombé sur des ouvrages de Jim Thompson en Série noire. Il avait alors eu l'idée d'en rééditer les originaux (et d'autres romans noirs) aux Etats-Unis, donnant ainsi naissance à la maison Black Lizard, qui fut de 1984 à 1990 la pionnière du *revival* du roman noir américain. D'autres éditeurs suivront, comme Random House/Vintage ou, aujourd'hui, Hard Case Crime et surtout Stark House Press, qui poursuivent cette entreprise de restauration d'un patrimoine englouti. V. James Sallis, *Difficult Lives*, *op. cit.*, p. 20.

³⁵ "the ideal detective story – the new type of detective fiction which *Black Mask* is seeking to develop". *Black Mask*, nov. 1927, p. 9.

La *detective fiction* des magazines *pulp* confluerait ensuite avec le roman de gangsters à la Burnett sous l'appellation commune de *hard-boiled fiction*, terme consacré dans les années 1940 par *The Hard-Boiled Omnibus*, anthologie de référence des nouvelles de *Black Mask* publiée par Joseph T. Shaw en 1948. Cette appellation caractérisait le roman noir par la priorité accordée au conflit par rapport au mystère, l'économie du récit, l'usage de la langue et du dialogue (argotique, ironique), la violence de l'action (exacerbée) et la psychologie (ou non-psychologie) de personnages durs, qui savent encaisser les coups. Mais elle le définissait moins comme un genre spécifique que comme une variable interne à la catégorie générale de *detective fiction* ou de *mystery* (le grand critique américain Anthony Boucher parlait ainsi de romans « hard-boiled » et « medium-boiled »).

Il fallut donc attendre l'adoption du terme *noir* aux Etats-Unis dans les années 1980 pour voir cette définition sub-générique, descriptive et comportementale de la littérature criminelle américaine remplacée par quelque chose de plus essentiel, qui prenait sa source dans l'exemple français et théorissait pour la première fois le genre comme une catégorie *sui generis*. Certes, un critique perspicace comme Anthony Boucher (le seul américain à rendre systématiquement compte des *paperback originals*) avait pu, autrefois, relever en passant les affinités de Goodis avec le roman existentialiste de l'après-guerre³⁶, mais de telles remarques étaient restées éparpillées dans ses chroniques. C'est seulement lorsque des auteurs animés par un réel souci de réévaluation du genre le confrontèrent à l'image qu'en renvoyait la Série noire qu'un déclic théorique eut lieu. Pour autant qu'on puisse en juger, le terme fut employé pour la première fois en 1982 par Francis M. Nevins, dans son introduction à une réédition de romans de Cornell Woolrich (William Irish). Nevins rendait ainsi hommage à la collection de Marcel Duhamel et au public français, qui avaient, selon lui, perçu la profondeur d'auteurs comme Woolrich, publié chez Gallimard après la Seconde Guerre mondiale (mais dans la... « Série blême ») :

Les caractéristiques du style *noir* sont la peur, la culpabilité et la solitude, l'obsession sexuelle et la corruption sociale, le sentiment que le monde est contrôlé par des forces malignes qui nous prennent pour proie, le refus des fins heureuses, et une préférence pour les résolutions appesanties par la fatalité, mais toujours rachetées par une poésie verbale d'une vivacité à couper le souffle [...].

Durant les années 40 beaucoup de livres américains de ce type furent publiés en traduction française dans une collection qui dura longtemps, appelée *Série Noire*. [...] Ce que les Américains, au cours de ces années-là, tendaient à dénigrer comme des divertissements commerciaux, les Français y avaient vu de profondes explorations du cœur des ténèbres, en grande partie parce que le *noir* était intimement lié aux thèmes des écrivains existentialistes français comme Sartre et Camus, et parce que le monde sinistre du *noir* parlait au désespoir que tant de personnes en Europe ressentaient après les années cauchemardesques de la guerre, de l'occupation et du génocide.³⁷

³⁶ Il notait ainsi à propos de *Black Friday* (1954) de Goodis (*Vendredi 13*, SN 279) qu'il s'agissait d' « une histoire aussi volontairement vaine qu'un roman existentialiste, écrite avec une économie, une adresse et une conviction frappantes » (Anthony Boucher, *New York Times*, 21 Nov 1954). Interrogé par Philippe Garnier à propos de Goodis, le cinéaste Paul Wendkos, qui porta à l'écran *The Burglar* (1953; *Le casse*, SN 207), développait un point de vue similaire à propos des romans de Goodis : « Il y a quelque chose d'existentialiste là-dedans, et avec la vogue de ce mouvement juste après la Guerre, je me demande si ce n'est pas cette dimension philosophique, cette coloration des livres de David, que les Français ont perçue, ou cru percevoir... » Philippe Garnier, *Goodis la vie en noir et blanc*. Paris, Seuil, 1984, p. 57.

³⁷ Francis M. Nevins, introduction à Cornell Woolrich, *Phantom Lady* (1940). New York, Ballantine Books, 1982, p. vii-viii.

Peu importe que, dans la réalité, Marcel Duhamel n'ait jamais cherché à établir un lien entre l'atmosphère particulière de la Série noire et les années de guerre et d'occupation.³⁸ Ce qui compte, c'est que les auteurs et critiques américains aient fini par reconnaître, dans le miroir sombre de la collection, l'aura d'un genre qui exprime un point de vue sur le monde, la violence, la négativité et l'absurde qui le travaillent, l'aliénation de l'individu qui l'habite. Dans ce miroir qui a maintenu le reflet de productions longtemps oubliées aux Etats-Unis, ils ont d'abord retrouvé des textes disparus, puis appris à y reconnaître une image de leur propre condition, aussi essentielle que celle du film noir ou des tableaux de Hopper, et, enfin, une forme d'expression centrale dans leur culture, héritière de la grande tradition des récits de la frontière.

³⁸ Ainsi, il refusa une pièce sur la guerre de Clinton Seeley, auteur de *Storm Fear* (1954; *La peur blanche*, SN 263), en écrivant : « J'ai mes doutes en ce qui concerne le public français. Ils détestent qu'on leur rappelle quoi que ce soit qui ait à voir avec la guerre, même sous forme de réquisitoire » (Lettre en anglais à C. Seeley, 25 janvier 1956, archives BiLiPo).