



CLASSIQUES  
GARNIER

GOUANVIC (Jean-Marc), « Avant-propos », *Hard-boiled fiction et Série noire. Les métamorphoses du roman policier anglo-américain en français (1945-1960)*, p. 9-13

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06319-3.p.0009](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06319-3.p.0009)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2018. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## AVANT-PROPOS

L'objet de cet essai sur les romans policiers traduits en Série noire est sociologique. Cela signifie qu'est considérée comme capitale la relation entre la structure institutionnelle du champ où prennent place les romans publiés, les agents actifs dans le même champ, les contenus thématiques et discursifs de ces romans et l'effet intériorisé par le public lecteur. Cette structure institutionnelle est intimement liée à la hiérarchisation du genre du roman policier dans l'ensemble des configurations socio-esthétiques de la culture cible pendant la période étudiée. Dans le cas qui nous occupe, la position du roman policier par rapport au roman réaliste dominant est subalterne tant en France qu'aux États-Unis, ce qui ne va pas manquer d'avoir des conséquences sur la traduction. Nous nous efforcerons d'analyser les mutations et les métamorphoses que subissent les romans policiers dans le processus de la traduction en français à partir de la culture anglo-américaine. Ces mutations et métamorphoses font-elles migrer les textes vers des configurations existantes, notamment le genre dominant qu'est le roman réaliste<sup>1</sup> ? On constate que, même chez les auteurs les plus légitimés dans le champ policier tels que Dashiell Hammett ou Raymond Chandler, les romans sources trouvent en traduction une structure d'accueil spécifique, la Série noire, où ils s'inscrivent et où va s'exprimer leur sémiotique propre.

La légitimité socioculturelle traductive des productions symboliques d'une aire géographique est en général liée au capital symbolique d'un État et de son organisation économique et culturelle pour l'aire géographique où est effectuée et publiée la traduction de ces productions. Parler de capital symbolique à ce propos, c'est se référer à toutes ces activités qui produisent un pouvoir social « reconnu comme légitime » (Bourdieu, 1997, p. 285), mais méconnu en tant que tel. Dans le système économique

---

1 Nous avons observé de multiples migrations de textes au XIX<sup>e</sup> siècle en littérature pour jeunes. *Moby Dick* (1851) de Herman Melville en est une bonne illustration en traduction/adaptation (Gouanvic, 2014).

occidental, néolibéral, où le double mot d'ordre apparent est « laisser-faire, laissez-passer », les conditions sont particulièrement appropriées à la libre circulation des biens et des services, et ce en dépit des pratiques en sous-main de dirigisme d'État. Il a existé dans l'entre-deux-guerres une internationalisation des pouvoirs économiques et culturels, même si ce fut dans des proportions moindres qu'après la Seconde Guerre mondiale. Les années 1920 et 1930 sont une période de mise en place de l'hégémonie américaine en matière de cinéma et de littérature, avec l'émergence des auteurs réalistes majeurs Ernest Hemingway, John Dos Passos, William Faulkner, John Steinbeck, Erskine Caldwell, *et al.*, et de genres littéraires censément nouveaux, tels que la science-fiction. Le roman policier américain a lui aussi participé à ce mouvement après une période de domination britannique.

Dans *le Roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Marc Lits écrit : « Il faudra attendre que Conan Doyle lise Gaboriau et Poe et voie le profit qu'il peut tirer de ces nouvelles structures en créant Sherlock Holmes pour que le genre soit enfin clairement dissocié des autres formes de littérature populaire. » (1999, p. 39) Prenant ses distances par rapport au roman-feuilleton et à la littérature populaire du XIX<sup>e</sup> siècle, le roman policier n'en demeurera pas moins un genre « paralittéraire ». Les faits qui ont contribué à cette situation sont décrits par Jacques Dubois (1992, p. 70) : « Il [le roman policier] s'inscrit d'emblée en position dominée pour se constituer en sous-culture, pourvu d'un faible crédit symbolique. Cette exclusion s'exprime non seulement dans son caractère sériel mais plus encore à travers son aspect de littérature de pur divertissement. »

C'est donc la Grande-Bretagne qui domine encore le marché français dans les années 1930. Selon Uri Eisenzweig : « C'est toute la production policière française classique qui se définit dans une certaine mesure comme *imitation*, avec ce que cela comporte de dimension proprement parodique. » (1986, p. 167) Cela est évident, par exemple, dans *le Testament de Basil Crookes*, de Pierre Véry<sup>2</sup>, roman primé par le Grand Prix du Roman d'Aventures fondé par Albert Pigasse en 1930 à l'intention des écrivains français.

2 L'hégémonie britannique s'exprime déjà en 1907 dans le roman policier français : Maurice Leblanc (qui publie sa première nouvelle en 1905) imagine Arsène Lupin en compétition avec le héros de Conan Doyle (« Holmlock Shears »), puis en 1908 (« Herlock Sholmes ») (Eisenzweig, 1986, p. 167-168).

Dès les années 1920, cette hégémonie commençait à être remise en question et le roman policier à énigme (ou d'énigme) que pratiquent les écrivains britanniques allait faire l'objet de critiques. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale qu'il marque le pas face à la concurrence du roman policier anglo-américain et perd peu à peu le monopole qui était le sien<sup>3</sup>. Selon ses détracteurs, le « roman à énigme » est fondé sur une tricherie, l'écriture « à l'envers ». L'écrivain britannique Peter Cheyney lui-même critique cette écriture sur le mode parodique, n'hésitant pas à se placer du côté du *Detective-Novel* américain. Dans *Vous pigez ? (Don't get me wrong)*, traduit par Jean Weil et publié dans la Série noire en 1948), le *Gman* Lemmy Caution adresse les « confidences » suivantes au lecteur :

Peut-être vous figurez-vous que j'escamote l'histoire du télégramme – de ce télégramme que j'ai obligé Zellara d'expédier après que j'ai fait sortir la garce de son grand lit de satin blanc. Non. Je ne fais pas de mystère avec vous. Parce que je ne voudrais pas que vous risquiez de vous égarer sur des pistes fantaisistes où vous perdriez complètement le fil des opérations. Ça, c'est un truc qu'utilisent les mecs qui fabriquent des romans policiers. Ils font semblant de vous tenir au courant de tout ce que fait le grand détective, mais ça n'est qu'à la fin du livre que vous apprenez des choses qu'il a faites et qu'on ne vous a pas dites. Moi, je ne vous cache rien. Et vous avez pu remarquer avec quelle franchise je vous expose mes états d'âme en même temps que les faits qui les motivent (1949, p. 115).

Le mode d'écriture du roman policier « à énigme » classique hérité d'Edgar Allan Poe a cependant eu ses défenseurs, notamment Austin Freeman (*l'Art du roman policier*, 1924) et S. S. Van Dine (dans *l'American Magazine*, 1928) qui énumèrent les *do's* et les *don'ts* d'un tel récit. On peut toutefois se demander si l'écriture « à l'envers », qui consiste à composer un récit en commençant par la fin et en organisant les obstacles à la résolution de l'énigme de façon à mystifier le lecteur, n'a pas été utilisée également par les auteurs qui se réclamaient des nouveaux récits de détectives<sup>4</sup>. La différence déterminante entre le roman à énigme

3 Josée Dupuy remarque dans *le Roman policier* que « [l]e modèle anglais domine la production policière jusqu'à la Seconde Guerre mondiale : en France, sur les 60 premiers titres publiés dans "le Masque", trois seulement sont français » (1974, p. 35).

4 *La Vierge fatale (The Virgin Kills)* de Raoul Whitfield, Série noire, n° 108, 1951, traduit par Henri Collard, pseud. de Minnie Danzas) est bien un roman à énigme : il y a deux meurtres, l'un perpétré dans le yacht, en vase clos, l'autre dans les vestiaires des Régates d'aviron universitaire. En réalité, ce sont de faux meurtres : le propriétaire du yacht

et le roman de la série noire, ou roman noir, cependant réside d'abord dans la nature de l'intrigue : dans un roman noir, ou roman *hard-boiled*, l'intrigue est fondée sur la personnalité et le rôle du détective, qui prend activement part à l'action ; comme nous allons le voir, l'intrigue révèle une culpabilité diffuse de la société et non pas une culpabilité centrée sur un personnage qu'il s'agit de démasquer. Ensuite, la fonction ou le rôle du « privé » n'est pas tant d'élucider une énigme. Comme l'écrit Uri Eisenzweig (1986), « [...] ce n'est pas tant le *comment*, ni même le *qui* du crime que son *pourquoi* qui est désormais l'objet primordial de l'attention – mais un pourquoi qui se situe toujours à la surface des choses, surface [...] sociopolitique pour le “privé” américain » (p. 291). Le plus souvent, le roman noir tend, dans ses réalisations optimales, à se faire le roman d'une critique sociale globale, celle de l'Amérique urbanisée.

Si on examine les romans policiers *hard-boiled* sources à ras de texte, on remarque que le caractère particulier des récits est l'usage systématique de la langue de la rue aussi bien dans la narration que dans les dialogues, comme le souligne Benoît Tadié (2006, p. 36). Dans les romans *hard-boiled*, l'instance de narration est très souvent occupée par une narration à la première personne, tout comme chez Mark Twain, dans *The Adventures of Huckleberry Finn*, où c'est le jeune narrateur Huck Finn qui donne à l'ensemble du texte sa tonalité dialectale. La disparité entre le roman à énigme britannique et le roman *hard-boiled* se trouve donc également dans l'usage qui est fait des ressources discursives de la langue anglaise : « le polar selon Hammett est violent, démocratique, protestant, américain ; le roman à la Van Dine [modèle du roman à énigme], suave, aristocratique, catholique, anglais » (Tadié, 2006, p. 40). Nous chercherons à dégager les traits linguistiques distinctifs de la traduction, en marquant la distance entre les textes sources – objet de l'analyse de Benoît Tadié<sup>5</sup> – et les textes cibles traduits.

---

(Venell) fait une chute et Babe Harron est tué par accident, la dose de morphine qu'il prend était trop forte. Un journaliste raconte l'histoire ; les malfrats sont en arrière-plan. Le dispositif habituel du roman à énigme est reproduit. Dans un *murder party* classique, les suspects sont réunis dans une salle close où est dévoilée l'énigme (dans une projection cinématographique).

5 Les analyses de Benoît Tadié sont pertinentes en ce qui concerne les rapports qu'entretiennent les écrivains sources, les textes entre eux et la culture/société américaine. Benoît Tadié est tourné vers la culture américaine, délaissant l'effet traductif de la Série noire : « [...] sauf exception, nous avons choisi de retraduire nous-même les passages cités – en faisant le pari d'une transposition “mot à mot” qui puisse évoquer la sobriété et les incongruités

Après une introduction présentant la méthode d'analyse sociologique adoptée, nous décrirons l'historique de la Série noire, du champ où la collection prend place, et l'organisation particulière que lui a donnée Marcel Duhamel. Puis est examiné ce qui constitue l'un des traits essentiels des récits, la culpabilité spéciale du roman *hard-boiled*. Par la traduction, il s'opère un reclassement des récits anglo-américains en Série noire et nous nous demanderons ensuite si ce reclassement est un lit de Procuste ou s'il est créatif. Tenue à un calibre strict, la Série noire a parfois abrégé les textes, ce qui sera examiné à partir du texte source d'un récit de David Dodge préparé en vue d'une adaptation par Henri Robillot. Puis est analysée la sexualisation de la collection dans l'évocation de l'érotisme masculin dans certains de ses textes, et nous aborderons l'une des marques spécifiques de la Série noire, l'usage de l'argot et de la langue familière dans les traductions et leur effet dans les textes. Nous procédons à l'analyse de la traduction des œuvres de trois auteurs majeurs de la collection, Dashiell Hammett, Raymond Chandler (y compris l'abrégement de *The Long Goodbye*) et Chester Himes. Nous tiendrons compte, dans l'ensemble du présent ouvrage, des notes de service adressées par et à Marcel Duhamel, conservées à la Bibliothèque des Littératures Policières (la Bilipo<sup>6</sup>). Enfin, aux Annexes A à D, nous fournissons des données sur les collections de littératures policières de 1915 à 1960, le Bulletin d'information n° 1 de l'Association Professionnelle des Traducteurs Littéraires et Scientifiques nouvellement formée, le projet de contrat-type de traduction de la même Association, ainsi qu'une liste des romans d'auteurs français publiés en Série noire de 1945 à 1960. Ces données indicatives seront susceptibles de servir à des analyses ultérieures.

---

de l'expression américaine – et de donner en note, pour le lecteur anglophone, la version originale » (Tadié, 2006, p. 25).

6 La Bilipo dépend de la Bibliothèque Nationale de France François Mitterrand.