Document généré le 23 avr. 2024 22:12

Études littéraires

Maigret contre Metal : Georges Simenon et Léo Malet face à la tradition américaine du roman noir

Crystel Pinçonnat

Volume 29, numéro 2, automne 1996

Pierre Vadeboncoeur interprète de la culture

URI : https://id.erudit.org/iderudit/501164ar
DOI : https://doi.org/10.7202/501164ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Pinçonnat, C. (1996). Maigret contre Metal : Georges Simenon et Léo Malet face à la tradition américaine du roman noir. *Études littéraires*, *29*(2), 111–122. https://doi.org/10.7202/501164ar

Résumé de l'article

Cet article vise, à travers l'étude de *Maigret à New York* et *Johnny Metalet le dé de jade* , à comparer la façon dont Georges Simenon et Léo Malet s'emparent de la tradition américaine du roman noir. Pour leurs romans publiés en 1947, ces maîtres de la littérature policière inventent une intrigue qui se déroule à New York. Toutefois, tandis que Malet imite une esthétique "made in USA" et joue avec elle pour créer une poésie urbaine et onirique, Simenon, pour sa part, semblant rejeter en bloc la mythologie américaine, la prend en fait systématiquement à contrepied.

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1996

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

MAIGRET CONTRE METAL

Georges Simenon et Léo Malet face à la tradition américaine du roman noir

Crystel Pinçonnat

■ Dans l'immédiat après-guerre, l'Amérique est au goût du jour. En 1947, profitant de cet engouement, Georges Simenon et Léo Malet publient tous deux un roman qui se déroule à New York. À travers *Maigret à New York* et *Johnny Metal et le dé de jade*, ces deux maîtres de la littérature policière abordent d'une façon radicalement différente la tradition américaine du roman noir. Tandis que Malet imite une esthétique "made in USA" et joue avec elle pour créer une poésie urbaine et onirique, Simenon, pour sa part, semblant rejeter en bloc la mythologie américaine, la prend en fait systématiquement à contrepied.

En France, dès avant la guerre, diverses collections avaient fait découvrir des textes de Jonathan Lartimer, William Riley Burnett ou Dashiell Hammett (voir Baudou et Schleret, p. 3-12), représentants du roman noir américain. Ces publications, toutefois, n'avaient alors eu qu'un assez faible retentissement. Aussi n'est-ce qu'en 1945, avec la création de la collection « Série Noire » chez Gallimard, que Marcel Duhamel lança ce genre qui connaîtrait dès lors un vaste succès. Il ouvrit d'abord la voie en publiant des textes de Peter Cheyney et de James Hadley Chase, romanciers britanniques qui passaient pour américains. Présentant cette collection, Duhamel distingue nettement l'école américaine, souvent désignée par l'expression "hard-boiled" (« dur à cuire »), du roman policier à énigme de tradition britannique [1]. Tandis que ce genre relativement statique repose sur la résolution

1 « 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'optimisme systématique non plus. L'immoralité, admise en général dans ce genre d'ouvrages, uniquement pour servir de repoussoir à la moralité conventionnelle, y est chez elle tout autant que les beaux sentiments, voire que l'amoralité tout court. L'esprit en est rarement conformiste. On y voit des policiers corrompus que les malfaiteurs 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,

intellectuelle et rationnelle de l'énigme, le roman noir, roman de la pègre, progresse en multipliant les aventures. La distinction entre ces deux courants est essentielle. L'école américaine n'est en rien le prolongement de l'école britannique, elle s'en éloigne dans ses sources mêmes.

Le roman noir américain trouve ses origines dans les premiers "pulps" et "dime-novels". Cette littérature populaire qui doit son nom à la qualité du papier employé et à son faible prix, s'était tout d'abord attachée au monde du Far West et avait fait de Buffalo Bill une légende. Dès 1870 cependant, le personnage du *cow-boy* endossa une allure urbaine et donna naissance au "hard-boiled dick", type même du héros urbain : le détective privé. C'est Nick Carter qui fut le premier personnage produit de cette transposition du roman de la prairie dans le champ urbain. Ainsi, le privé allait devenir l'archétype des "pulps" avant de régner sur les écrans de cinéma et la littérature policière.

Ce personnage est intimement lié à la ville et détermine la nature du regard qui est posé sur elle. De par cette relation privilégiée, le faible usage de la pause descriptive induit par la tension vers l'aval qui caractérise le texte paralittéraire est fortement remis en question. En tant que produit et « scorie de la civilisation urbaine » (Lacassin, p. 13), le roman policier intronise la ville dans le domaine paralittéraire et, par là même, perturbe ses lois. « Avec ses façades faussement rassurantes [...] ; ses grandes rues [...] ; ses entrepôts massifs [...], elle est le symbole du fantastique et de l'impossible unis sous le masque du quotidien » (*ibid.*, p. 16-17) et s'impose comme donnée essentielle à cette forme. Pour autant, ce décor ne renvoie pas au quotidien citadin connu du lecteur. C'est un univers qui se nourrit de la mythologie des grandes métropoles américaines comme New York, Chicago ou San Francisco et qui gagne en étrangeté de par son caractère nocturne.

Au profit de la nuit, la ville abat ses gardes. Tout comme dans le rêve, son refoulé resurgit et sa réalité profonde prend le pas sur son apparence diurne. Comme l'écrit Peter Conrad dans *The Art of the City* : "the city at night is taken from those who think they run it and handed over to its amoral aborigines - the sexually hungry, the larcenous, the violent, all of them agents of the somnambulistic id [2]". L'essentiel du roman noir tient dans cette rencontre du privé et de la réalité nocturne et enfouie de la ville. La fonction du personnage n'est pas de conquérir la ville ou de la réformer, mais de l'analyser, de la décrypter [3]. Du fait de cette priorité accor-

---

de la violence — sous toutes ses formes et plus particulièrement les plus honnies — du tabassage et du massacre... Il y a aussi de l'amour — préférablement bestial —, de la passion désordonnée, de la haine sans merci ; tous sentiments qui, dans une société policée, ne sont censés avoir cours que tout à fait exceptionnellement, mais qui sont ici monnaie courante et sont parfois exprimés dans une langue fort peu académique mais où domine, toujours, rose ou noir, l'humour » (Marcel Duhamel cité dans Boileau-Narcejac, p. 85).

2 Peter Conrad, p. 272. Traduction : « La nuit venue, la ville est enlevée à ceux qui croyaient la diriger et rendue à ses indigènes amoraux : l'affamé sexuel, le malfaiteur, le violent, tous agents du ça somnambule ».

3 « Le *private eye* du roman joue comme "révélateur" dans un espace qui se constitue entre les différents pôles du POUVOIR : le pouvoir politique corrompu, la haute société qui est l'expression même du capitalisme et du pouvoir de l'argent, la pègre qui n'apparaît le plus souvent que comme un double perverti et gauchi du capital [...]. Sa quête / enquête, dont la trajectoire ressemble le plus souvent à celle d'une boule de

dée au regard, le roman noir pervertit quelques-unes des règles fondamentales de la paralittérature. L'intrigue — et parfois même l'action — s'effacent au profit de la description et de la création d'atmosphère. Ainsi, alors que le cahier des charges de la collection "Black Mask" exigeait de ses auteurs d'écrire un récit d'action dans un langage simple — « écrire pour ceux qui remuent les lèvres en lisant », disait Chandler — ce même romancier déclare :

> Ma théorie, c'était que les lecteurs *croyaient* seulement ne se soucier que de l'action ; en fait, mais ils ne le savaient pas, ce qu'ils aimaient et moi aussi, c'était la création d'une émotion par le dialogue et la description (Chandler, cité par Demouzon, p. 36).

Tout en réhabilitant la description, le roman noir américain développe un code spécifique. Il associe la focalisation interne et l'emploi de la première personne à une approche behavioriste du personnage. Tout comme le « nouveau roman américain », il s'efforce de traduire de façon objectale les réactions psychologiques des personnages, convention qu'exploitera aussi largement le cinéma (c'est Humphrey Bogart machouillant, perplexe, un tronçon d'allumette). Le roman noir se caractérise également par un style. Même s'il utilise le plus souvent une langue parlée qui tourne le dos à la rhétorique, cette langue volontairement pauvre s'enrichit par l'emploi de nombreuses images qui, tout en grossissant le trait sur le principe de la caricature, ne sont pas dénuées d'une certaine qualité poétique :

> It was raining again the next morning, a slanting gray rain like a swung curtain of crystal beads. I got up feeling sluggish and tired and stood looking out of the window, with a dark harsh taste of Sternwoods still in my mouth. I was empty of life as a scarecrow's pockets [4].

Phrases courtes, style peu travaillé, importance de la description d'atmosphère et précision des images par leur grossissement, large part accordée aux dialogues, ces romans, on l'aura compris, sont conçus comme des scénarios de films. Aussi, l'entrelacement du roman noir et du cinéma crée-t-il la spécificité de cette écriture.

Bien que Simenon et Malet aient produit des œuvres fort différentes, tous deux, à divers degrés, sont héritiers de cette tradition. Simenon n'en conserve guère que la manière : il adopte un style simple, des images cinématographiques et le principe de la focalisation interne. Malet, pour sa part, reproduit dans un premier temps les conventions du roman noir dans leur intégralité. Il reprend son univers, ses personnages et ses thèmes. Cette différence s'explique par le fait que ces deux romans interviennent à une période fort différente dans la carrière de ces écrivains. Quand il

---

billard changeant, à chaque choc, de direction, l'amène à démasquer les liens tissés entre ces trois pôles, à participer aux luttes qui s'y déroulent ou se déroulent entre eux. Le roman noir n'a pas alors de prétention "naturaliste", il est, par essence, métaphorique ; la vision de la société américaine qu'il livre au lecteur est une vision grossissante, déformante, exacerbante, dénudante. C'est pourquoi il va fonder une mythologie — bien aidé et relayé par le cinéma — et privilégier certains types de personnages : la vamp maléfique, le tueur sadique... et les décors symptomatiques », (Baudou et Schleret, p. 9).

4 Raymond Chandler, *The Big Sleep*, p. 156. Traduction : « Il pleuvait encore le lendemain matin, une pluie grise et oblique, tel un rideau de perles de cristal. En me levant, je me sentis fatigué, apathique, et je regardai par la fenêtre ; j'avais encore un goût âcre de Sternwood dans la bouche. J'étais aussi dénué de vitalité que les poches d'un épouvantail » (*le Grand sommeil*, p. 179).

publie *Maigret à New York*, Simenon est déjà un romancier reconnu. Avec *Trois Chambres à Manhattan*, *les Frères Rico* et *l'Outlaw*, il entreprend dans la fin des années quarante une série de romans d'inspiration américaine. Parmi eux, *Maigret à New York* est toutefois le seul texte à exporter le commissaire Maigret, personnage fétiche de Simenon, en milieu américain. À l'époque, le romancier a déjà mis au point la spécificité de la formule Maigret. Son personnage est connu, achevé et la démarche policière qui le caractérise constante. Il ne s'agit donc pas pour Simenon d'écrire un roman à l'américaine, mais bien d'éprouver les méthodes de son personnage en le déplaçant dans un univers et une tradition qui lui sont foncièrement étrangers.

La situation est fort différente pour Léo Malet qui rédige le premier *Johnny Metal* en 1941 sous le coup d'une commande de Georges Ventillard. Sous l'Occupation, la littérature anglo-saxonne était interdite en France. C'est pourquoi cet éditeur avait lancé la collection « Minuit », qui proposait des romans policiers de production française offrant une intrigue, des décors et des personnages « américains ». Pour renforcer la crédibilité, leurs auteurs adoptaient des pseudonymes de consonance anglo-saxonne. C'est ainsi que Malet signa sous le nom de Frank Harding la série des *Metal*. Contrairement à Simenon donc, au temps du premier *Johnny Metal*, Malet n'a pas encore trouvé son style. Il se contente d'imiter. Il n'inventera Nestor Burma, personnage qui fit sa célébrité, qu'en 1943. Doté de ces deux personnages, pendant longtemps, Malet poursuivit de front deux carrières. Il créa d'un côté une Amérique feuilletonesque et fantaisiste et, de l'autre, il imagina une réalité urbaine teintée de fantastique qui s'enracine dans le Paris du XX^{e} siècle. De cette première différence entre Simenon et Malet qui tient à des questions de maturité littéraire, découlent de nombreuses oppositions.

Avec la série des *Metal*, Malet copie un style de tradition américaine. Pourtant, comme la plupart des romanciers français qui produisaient ces ersatz, il ne connaissait pas les États-Unis. Rétrospectivement, il prétend même avoir été peu influencé par le *Black Mask* :

> 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 (Malet, 1974, p. 4).

À en croire Léo Malet, son Amérique imaginaire possède des origines plus cinématographiques que littéraires :

> 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, p. 14).

L'influence cinématographique est très sensible dans l'évolution qui se dessine entre le tout premier *Johnny Metal*, publié en 1942 et le second, *Johnny Metal et le dé de jade*, dont la première édition date de 1947. Le premier est un roman essentiellement dialogué. Il n'accorde que peu de place au décor urbain, qui ne s'inscrit dans le texte que par le biais de

quelques noms propres. Avec *le Dé de jade*, le décor urbain s'étoffe et l'écriture de la ville devient beaucoup plus cinématographique. Cette évolution est peut-être due à l'influence de films comme *The Big Sleep (le Grand sommeil)* sorti en France en 1946. Howard Hawks y mettait en scène un espace urbain hypnotique qui jouait sur la nuit, la pluie et les scintillements du noir et du blanc. Sans doute contaminé par cette poésie nocturne, Malet inventa-t-il pour *le Dé de jade* un décor new-yorkais halluciné, digne des plus beaux films noirs.

Du point de vue de l'intrigue, *le Dé de jade* est parfaitement conforme aux conventions du genre. New York fournit un décor, des personnages et des séquences types. Un soir, Metal se rend chez Dudley Shipe, journaliste qui, de retour de Chine, lui a promis des révélations explosives. Quand Metal se présente à l'appartement de Shipe, nul ne répond. Dans l'escalier, une jeune femme l'interpelle : elle cherche à contacter son frère qui habite dans ce même appartement. Metal glisse alors un billet sous la porte, le paillasson est imbibé de sang. Le frère de Betty a été tué. S'ensuit l'enquête de Metal. Elle le conduit dans les bas-fonds de Chinatown d'où il parvient à remonter une filière qui s'occupe de trafic de drogue. À sa tête, il découvre Joshua Bekerley, milliardaire de Central Park, qui n'est autre que le patron de Betty.

On retrouve ici la trame conventionnelle du roman noir américain. Le monde new-yorkais est divisé de façon dichotomique entre, d'une part, la sphère du vengeur (Metal) qui prend le parti de la victime (Betty) et, d'autre part, la sphère du traître et de l'ennemi (Joshua Berkeley). Cette première division est associée à une autre séparation : New York est une ville à double fond. Le pouvoir capitaliste qui s'exhibe dans la ville diurne cache le trafic de sociétés secrètes qui exercent dans la ville nocturne non policée. Au sein de cet univers, le journaliste — qui en cela s'assimile totalement à la traditionnelle figure du privé — a pour fonction de décoder les signes de l'urbain et de rétablir les liens que cette structure camoufle. Comme l'araignée au milieu de sa toile, il perçoit, grâce à ses indicateurs et à sa connaissance du milieu, les moindres vibrations émises par la ville. Dans la structure verticale de la métropole, le héros est le seul qui, sans changer d'apparence, soit capable d'évoluer librement entre la ville du haut et la ville du bas.

Conformément à la tradition américaine, Metal possède une « caractérisation » — au sens anglais du terme — des plus sommaires. Il n'a ni passé, ni vie privée. Noctambule, c'est une émanation de la ville. Il participe de son génie et n'a d'autre caractéristique que ce lien privilégié. Quelques expressions suffisent à définir le héros, parfait duplicat du privé « hard-boiled » américain : « Johnny Metal, le plus coriace reporter de tout New York » (Mallet, 1982, p. 114), « vous avez l'habitude d'agir un peu à votre fantaisie, vous êtes le type même du brillant journaliste dynamique, hors-série, cerveau brûlé » (*ibid.*, p. 59). Aussi, pour compenser ce manque de caractérisation, c'est dans un récit à la première personne et une forme proche de la confession tout à fait conforme au genre que s'organise le texte :

> J'étais déjà venu dans cette demeure. Les souvenirs affluaient à mon cerveau, je pus préciser l'endroit exact où perchait Shiper. Ce devait être au quatrième porte 12. (Il disait appartement 12,

> mais il n'y avait que deux pièces minuscules) (*ibid.*, p. 18).

Le style fait accéder à l'intériorité du personnage. Il ne s'agit toutefois pas d'une intériorité sentimentale, mais d'une intériorité qui révèle l'intimité du personnage avec l'environnement new-yorkais : il connaît et a en mémoire chaque parcelle de son territoire. Chevalier des temps modernes, il a pour fonction de découvrir les agents de la corruption urbaine pour en expurger la ville. À cette fin, il se présente comme le double antithétique du criminel, il est le seul dont le génie puisse rivaliser avec cette nouvelle figure du mal. En désignant le coupable, le héros est l'agent de la purification urbaine, fantasme qui habite le roman noir.

Du fait de cette importance de la ville dans le roman noir, on peut généraliser à toute cette tradition les propos de Jacques Baudou concernant les romans d'Ed Mc Bain :

> plus encore que les flics du 87e et plus même que Steve Carella qui en est l'inlassable arpenteur, c'est elle — la VILLE — qui est la véritable star de la saga. C'est son nom qui s'inscrit en très grosses lettres au fronton du générique (Baudou, p. 121).

En dépit de cette place centrale, la ville dans le roman noir subit un traitement paradoxal comparable à celui du détective. Tout comme lui, elle est très faiblement caractérisée. Qu'elle s'appelle New York, Chicago ou San Francisco, c'est une ville imprécise, semblable à n'importe quelle métropole américaine. Elle n'existe pas dans sa spécificité, mais elle est partie intégrante de la mythologie policière qui la modèle. L'inscription de quelques noms propres spécifiques à une métropole suffit à ancrer le scénario mythique dans la réalité américaine. Ce procédé crée artificiellement une globalité urbaine capable d'absorber l'apparition ponctuelle et discontinue de lieux intérieurs ou extérieurs complètement stéréotypés tels le repaire du privé, une rue déserte dans un quartier sinistre, un terrain vague, un hôtel sordide ou une usine désaffectée. D'une ville à l'autre, ces différents décors demeurent identiques. La ville est comme vidée de son contenu pour mieux déployer son rêve. Elle permet d'enchâsser des décors oniriques et hallucinés qui prennent l'allure de visions. *Le Dé de jade* est en tous points conforme à cette tradition. Malet y égrène dans une logique de montage et de collage tous les lieux stéréotypés du roman noir en ouvrant de façon conventionnelle son texte par l'image d'une salle de rédaction :

> 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 (Malet, 1982, p. 13).

Un tel *incipit* à l'économie cinématographique est d'une très grande efficacité. Il situe l'action, place le héros dans son milieu, crée une atmosphère nocturne et silencieuse et lance l'intrigue. Plus loin, la traditionnelle scène de course en taxi fonctionne sur le même principe :

> 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 (*ibid.*, p. 17).

Malet calque littéralement sa description sur un scénario de film noir. Le plaisir du texte est très précisément obtenu par cet effet — jubilatoire pour le lecteur — de concentration en quelques lignes de tous les éléments attendus. Rien n'y manque : décor nocturne et pluvieux qui permet le scintillement des eaux, détail réaliste des débris de caisse et détours dans un décor urbain labyrinthique. À ces stéréotypes du *thriller* viennent s'ajouter, essentiellement sous la forme de noms propres, quelques éléments new-yorkais qui assurent l'ancrage référentiel du texte comme le quartier réputé miséreux de Bowery, le Pont de Brooklyn et l'Elevated qui devient chez Malet, par jeu dyslexique et poétique, "l'Evelated". Tout le roman répond à cette même esthétique et diffuse soit sous forme de condensés, soit sous forme de rapides détails, les clichés du roman noir. On retrouve l'hôtel sordide (« il avait loué une chambre dans un hôtel de second ordre, *Aux armes de Georgie*, 75e rue, dans le Bronx », *ibid.*, p. 66) et 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 », *ibid.*, p. 64). Comme dans le film noir, en dépit de son aspect de montage et du caractère disparate des lieux qu'elle rend contigus, la réalité urbaine ne se décompose pas. Grâce à l'ancrage référentiel et aux visions urbaines qui interviennent de façon interstitielle mais continue, la ville affirme son homogénéité.

Enfin, pour optimaliser cette entreprise de vampirisation de la mythologie noire, Malet télescope deux formes de romans policiers : celui d'un New York imaginaire et celui d'une Chine fantaisiste dans la tradition des « romans du péril jaune » nourris de jade, d'opium et de sociétés secrètes aux noms étranges et poétiques. Grâce à ce télescopage, Malet joue d'un double exotisme. Toutefois, les deux univers — New York nocturne et ses rues désertes, et Chinatown, ville dans la ville — s'emboîtent sans fausse note. Dans ce parcours des bas-fonds entrepris par le détective-reporter, le décor demeure homogène. Les lieux nocturnes s'imbriquent les uns dans les autres sans opposition fondamentale, la lumière est blafarde, rien ne distingue radicalement l'intérieur de l'extérieur, ni le monde chinois du monde new-yorkais, si ce ne sont quelques touches orientales :

> Lorsque nous nous y aventurâmes, Battling-Strube et moi, quelques boutiques étaient encore ouvertes, dans les rues mal éclairées au pavé gras. Dans les bazars à kimonos et soieries d'exportation, des Célestes à figure carrée et ventre rond, trônaient derrière des comptoirs. Nous passâmes devant une boutique à boiseries dorées dans laquelle un vieux marchand en robe de soie verte et chapeau melon débitait des ailerons de requins et des gélatines sèches [...]. La rue du Serpent était une allée qui prenait à mi-hauteur de Doyer-Street. [...] Nous savions que derrière ces murs, la plupart peints en rouge sang, s'ouvraient des courettes que jamais le soleil ne visitait. Des sortes de puits d'aération, aux parois semées d'escaliers métalliques d'incendie sur lesquels était de tout temps étendu un linge qui ne voulait jamais sécher [...]. Je poussai la porte de la *Nuée Bleue* (*ibid.*, p. 107-109).

Ce passage relève tout à la fois du collage et de la transposition sous forme textuelle d'images toutes faites, éparses, piochées dans le folklore new-yorkais, technique qui annonce déjà l'esthétique d'Alain Robbe-Grillet dans *Projet pour une révolution à New York*. Léo

Malet pervertit quelque peu en cela la convention du roman policier qui veut que la ville « déborde de sens » (Blanc, p. 33). Son New York n'est certes pas une ville innocente de cartographe. Comme le veut la tradition, « c'est un lieu de métonymies et de métaphores, d'échos et d'anticipations » (Wetherill, p. 131). Labyrinthique, elle conduit à l'antre de l'ennemi et le caractère sordide de la ville chinoise la dépeint comme un lieu contaminé par un gigantesque cancer. Toutefois, le décor se défait en tant qu'un instrument narratif privilégié. Il est tellement saturé de clichés et d'images stéréotypées qu'il exhibe sa nature de collage. En cela, il perd sa stricte fonction d'anticipation liée à l'intrigue pour devenir un lieu poétique qui fourmille d'échos et d'effets de citation.

Tandis que *le Dé de jade* se donne à lire comme un plagiat poétique du roman noir américain, Simenon écrit pour sa part un « anti-roman noir ». *Maigret à New York* reproduit le schéma quasi permanent des romans de Simenon (voir Fabre, p. 4) : période de vacances interrompue (Maigret est à la retraite dans sa maison de Meung-sur-Loire, un jeune Américain inquiet du sort de son père milliardaire lui demande de l'accompagner à New York), départ pour New York, longue période dépressive (Maigret et ses méthodes sont inadaptés au milieu new-yorkais, il est invité à renoncer à l'enquête), adaptation au milieu qui précède la phase d'identification au cours de laquelle, par cette sympathie propre au commissaire, celui-ci reproduit le trajet américain de John Maura et comprend son évolution. Une fois de plus, en suivant ce processus, Simenon met à mal les règles déductives et inductives du roman policier. Comme le souligne Narcejac, « la machine du roman policier le laisse complètement indifférent. Il ne s'intéresse pas au 'comment' mais au 'pourquoi' » (Narcejac, p. 20).

Si *Maigret à New York* reproduit la trame conventionnelle des *Maigret*, l'intérêt de ce roman tient au fait qu'à travers le personnage du commissaire, Simenon s'attaque indirectement à la tradition américaine du roman noir pour la prendre à contre-pied. En cela, le titre de ce roman tient presque de l'oxymore. Contrairement à la figure du détective, Maigret est un personnage fortement caractérisé (il possède une vie de famille, on connaît sa passion pour les pipes et le coq au vin). De plus, alors que le privé est une émanation de la grande métropole américaine, Maigret est charnellement attaché à Paris et au Quai des Orfèvres, et les méthodes qui le caractérisent sont directement inspirées d'une notion empruntée au roman régional : celle du terroir. Or, non seulement New York ne répond pas à cette notion, mais c'est de surcroît un lieu déjà investi par une présence policière : c'est le territoire du privé de la tradition américaine. Ainsi, en projetant son personnage en milieu new-yorkais, Simenon choisit de lui faire subir une déstabilisation optimale (« il avait tellement conscience qu'il n'était pas à sa place », Simenon, 1988, p. 545). Déporté hors de son champ d'action traditionnel, Maigret qui réagit de façon presque animale à un milieu, se retrouve totalement inadapté. De ce fait, il est mis en position d'infériorité, il ne maîtrise aucun des codes locaux et même le comportement des gens lui échappe. Par cette stratégie, Simenon va éprouver les méthodes de son commissaire dans un milieu où il se trouve — tant du point de vue de sa caractérisation

que du point de vue de la tradition littéraire policière — en porte-à-faux.

Pour souligner cet effet de rupture avec le roman noir, les premiers pas de Maigret dans New York sont marqués par une absence totale d'enthousiasme de la part du personnage : « c'était sa première traversée, à cinquante-six ans, et il était tout étonné de se trouver sans curiosité, de rester insensible au pittoresque » (*ibid.*, p. 543). New York est banalisé, aucune fascination ne s'en dégage : « on roulait dans un quartier sale où les maisons étaient laides à en donner la nausée. Est-ce cela, New York ? » (*ibid.*, p. 545).

Cet *a priori* négatif sur la ville est encore accentué avec la mise en route de l'enquête. Maigret — souvent qualifié de « policier-nez » — se heurte tout d'abord à une ville sans concierges (« il n'y avait pas de concierge dans la maison, comme dans les maisons françaises, et c'est ce qui compliquait la tâche du commissaire », *ibid.*, p. 586). Du fait de cette absence, toutes les méthodes du commissaire sont vouées à l'échec. Il fonctionne en effet au flair et à l'instinct et traque les odeurs en biologiste. Pour lui, comprendre, c'est — comme l'écrit Narcejac — « *sentir* la signification *psychologique* des indices et non leur signification matérielle » (Narcejac, p. 21). Sans cette dimension olfactive de la ville, Maigret n'a plus accès au terroir — espace concret avec ses couleurs et ses effluves — de cet étrange animal humain qu'il étudie. Sans concierge, vestale de ce champ magnétique propre à chaque individu que Maigret tente de capter pour saisir une personnalité, le commissaire ne peut remonter le cours de l'histoire :

> - Savez-vous si, dans la maison, il y a encore des locataires qui s'y trouvaient déjà il y a trente années ?
>
> On fronçait les sourcils, car c'était bien la question à laquelle on s'attendait le moins. À Paris, à Montmartre, par exemple, ou bien dans le quartier qu'il habitait, entre République et la Bastille, il n'existait peut-être pas un immeuble de quelque importance où il n'eût trouvé une vieille femme, un vieil homme, un couple installé dans la maison depuis trente ou quarante ans. Ici on lui répondait :
> - Il n'y a que six mois que nous sommes arrivés...
> (Simenon, p. 587)

Aussi n'est-ce qu'en trouvant lui-même une place, sa place dans l'espace new-yorkais, que Maigret pourra commencer son enquête. De façon révélatrice, ce n'est qu'en changeant de domicile, qu'en passant du *Saint Regis*, grand hôtel luxueux typiquement new-yorkais au *Berwick*, hôtel « presque miteux » dont la chambre pourrait évoquer « un meublé de n'importe quelle ville du monde » (*ibid.*, p. 570), que Maigret sort de sa phase dépressive et entame son adaptation :

> Et pourtant, depuis quelques heures, depuis le moment où il avait quitté le *Saint Régis*, il ne se sentait plus dépaysé. Le *Berwick*, déjà, l'avait réconcilié avec l'Amérique, peut-être à cause de son odeur d'humanité, et maintenant, il imaginait toutes les vies tapies dans les alvéoles de ces cubes de briques, toutes les scènes qui se déroulaient derrière les stores (*ibid.*, p. 574).

Grâce à l'image de l'alvéole, le commissaire entame son processus d'identification et pénètre l'intimité américaine. Dès lors, sa démarche traditionnelle peut fonctionner, comme l'écrit Jean-Claude Vareille :

> Lorsque Maigret [...] oppose sa façon de procéder à celle de ses collègues américains ; il oppose aussi deux conceptions littéraires. Ces policiers new-yorkais rédigent des plans qu'ils suivent à la lettre, font des enquêtes minutieuses et écrivent beaucoup de notes, ils reprennent en somme l'optique rationaliste ou réaliste / naturaliste qui s'oppose à la flânerie apparente et au caractère intuitif de l'écriture simenonienne laquelle, à partir des

générateurs que constituent en général les personnages et une atmosphère donnée, procède par cercles concentriques et approximations successives exactement comme le fait l'enquêteur (Vareille, p. 178-179).

Ce constat permet de contester la lecture de Jean-Noël Blanc qui assimile la démarche de Maigret à celle du détective du roman noir : « pour comprendre la ville, il va creuser. Aller voir en dessous. Retourner l'urbain, et retrouver par la même occasion l'attitude classique de tout polar » (Blanc, p. 179). C'est ici, nous semble-t-il, gravement se méprendre sur la méthode simenonienne. Si Maigret poursuit un trajet vertical qui le mène des quartiers pauvres aux quartiers riches, il ne s'intéresse pas pour autant à la ville en tant qu'entité à décoder. Sa méthode est tout autre. Il ne s'agit pas pour lui, comme dans le roman noir, de décrypter une ville à double fond, mais de reconstituer une destinée humaine. La structure verticale traditionnelle fait place à une horizontalité chronologique qui permet de saisir le trajet d'un individu qui s'est hissé dans l'échelle sociale de la ville. Le comprendre, c'est s'identifier à lui en reproduisant son parcours dans le temps et dans l'espace urbain.

Une fois que Maigret est réconcilié avec la ville, la mythologie new-yorkaise liée au roman policier est complètement déconstruite. New York n'est en rien une ville nocturne, mais un lieu ensoleillé à taille humaine :

> À cause de ce soleil, d'ailleurs, il avait accroché son miroir à l'espagnolette de la fenêtre, et c'était là qu'il se rasait, comme à Paris, boulevard Richard-Lenoir, où, le matin, il avait un rayon de soleil sur la joue quand il se faisait la barbe. N'est-ce pas une erreur de croire que les grandes villes sont différentes les unes des autres, même quand il s'agit de New York, que toute une littérature représente comme une sorte de monstrueuse machine à malaxer les hommes ? (Simenon, p. 607)

Cette déconstruction du mythe motive un double procédé. Dans le strict déroulement de l'enquête, la réalité new-yorkaise est abolie :

> Et l'on avait l'impression d'accomplir, rien qu'en franchissant l'étroit obstacle d'un paillasson troué, un immense voyage dans l'espace et dans le temps. On n'était plus à New York, à deux pas des gratte-ciel qui, à cette heure, jetaient tous leurs feux dans le ciel de Manhattan. Etait-ce seulement encore l'époque de l'électricité ? (*ibid.*, p. 597-598)

Pour « sentir », « pour devenir Little John », Maigret doit éliminer la présence de la ville (« le monde extérieur n'existait pas », *ibid.*, p. 619) et s'attacher à des entités comme l'alvéole.

Parallèlement à cet effet de neutralisation de l'espace new-yorkais, l'à-côté de l'enquête fait place à quelques lieux pittoresques comme Harlem, la Cinquième Avenue ou Greenwich Village. Loin de réactiver la mythologie du roman noir, ils sont ici traités comme des lieux d'intérêt touristique :

> C'est ainsi qu'il découvrit la Cinquième Avenue et ses magasins de luxe aux vitrines desquels il s'arrêta. Il resta longtemps à contempler des pipes, se décida à en acheter une, bien qu'à l'ordinaire ce fût le cadeau de Madame Maigret à chaque fête et à chaque anniversaire (*ibid.*, p. 576).

Tout en refusant la description systématique, par souci de vraisemblance et pour compenser les lacunes entraînées par le phénomène de rétrécissement de l'espace, Simenon authentifie les lieux par l'ajout de quelques indications globales guère plus spécifiques que celles que donnerait un dépliant touristique. Le romancier anéantit ainsi la magie new-yorkaise, il refuse d'entrer dans le jeu de la fascination et

banalise la ville, ne faisant plus place qu'à quelques rares notations pittoresques suscitées par certains quartiers :

> Bientôt, le long des rues rectilignes, interminables, on ne vit plus guère circuler que des gens de couleur. C'était Harlem qu'on traversait, avec ses maisons toutes pareilles les unes aux autres, ses blocs de briques sombres qu'enlaidissaient par surcroît, zigzaguant sur les façades, les escaliers de fer pour les cas d'incendie (*ibid.*, p. 573).

En se départissant de son anti-américanisme foncier, Maigret évolue peu à peu vers une figure de flâneur :

> Le dos rond, les mains dans les poches, il avait l'air d'un bon bourgeois un peu badaud qui s'arrête devant les étalages, se donne parfois le plaisir de suivre des yeux une jolie femme et hésite devant les affiches de cinéma (*ibid.*, p. 628).

Comme le montre cette dernière citation, Simenon a fait table rase de la mythologie policière new-yorkaise en s'appuyant sur une inversion systématique des clichés attendus. De façon significative, au cinéma Maigret ne va pas voir un film noir mais une comédie de Laurel et Hardy. L'exotisme policier du roman noir est repoussé et ne reste plus qu'à l'état de trace ironique dans la figure du collègue américain de Maigret : « Bill conduisait les opérations en mâchant du *chewing-gum* avec énergie, le chapeau un peu en arrière comme dans les films les plus traditionnels » (*ibid.*, p. 556). La focalisation interne sur un personnage à la force tranquille a aplati de tout son poids la mythologie new-yorkaise.

En conclusion, force est de constater que bien que *Maigret à New York* et *le Dé de jade* aient été publiés la même année, Simenon, à l'image de son personnage, poursuit, incorruptible, son bonhomme de chemin. Écrivain "bull-dozer", il écrase littéralement la tentation mythique liée à New York pour faire de cette ville, une fois apprivoisée et réduite, un lieu qui ne cesse de renvoyer à un site familier : Paris et ses quartiers. Même si dans *Maigret à New York* Simenon cherche à déconstruire la tradition du roman noir, cette visée n'engage pas une écriture nouvelle. L'exportation du personnage et sa déstabilisation momentanée relèvent du trucage, les données étaient faussées à l'avance. La méthode du commissaire est en effet universelle. Par delà l'habillage social ou géographique, elle s'intéresse ultimement à une catégorie immuable : l'homme nu. Si Simenon lance un défi à son personnage, ce n'est que pour mieux souligner sa victoire. La remise en cause est superficielle et produit une « défense et illustration » de la méthode Maigret. L'entreprise de Malet est beaucoup plus moderniste. Tout en suivant les contraintes d'un genre, l'imitation tourne progressivement au collage. Malet déploie par petites touches un musée mythologique fascinant et tend à engager un deuxième niveau de lecture. Pour le cinéphile, les effets de citation et les clins d'oeil perturbent le processus de lecture paralittéraire pour produire la jubilation de la reconnaissance. Au détour des pages, des plans cinématographiques et des silhouettes s'imposent (« elle était enveloppée dans un *trench-coat* écru de coupe quasi militaire. Le béret qui laissait échapper les cheveux était marron », Malet, p. 21). Malet écrit avant la lettre un texte collage qui annonce les formes subversives modernes du roman policier. Chez lui, néanmoins, les effets de décrochage demeurent minimaux : il reprend des images appartenant au roman noir et conserve une intrigue traditionnelle. À sa façon, Malet constitue un

maillon intermédiaire et signale de façon prémonitoire la fascination de l'écriture moderne pour la paralittérature. Alors qu'il respecte encore le pacte du roman policier, les romanciers modernes instaureront — pour reprendre l'expression d'Alain-Michel Boyer — un « marché de dupes » (Boyer, p. 119) vis-à-vis de cette tradition. En un sens, on peut dire que des oeuvres mineures comme *le Dé de jade* ouvrent timidement la voie à ce que Stefano Tani nomme "the anti-detective novel" : "by now the detective is the reader who has to make sense out of an unfinished fiction that has been distorted or cut by a playful and perverse 'criminal', the writer [5]".

Références

BAUDOU, Jacques, « Isola Blues », dans *Europe*, vol. 664-665 (août-septembre 1984), p. 114-123.

— — — et Jean-Jacques SCHLERET, « Quelques approches du roman noir », dans *Europe*, vol. 664-665 (août-septembre 1984), p. 3-12.

BLANC, Jean-Noël, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, Lyon, Presses de L'Université de Lyon, 1991.

BOILEAU-NARCEJAC, *le Roman policier*, Paris, Presses de l'Université de France (« Que sais-je ? »), 1975.

BOYER, Alain-Michel, *la Paralittérature*, Paris, Presses de l'Université de France (« Que sais-je ? »), 1992.

CHANDLER, Raymond, *The Big Sleep*, London, Penguin Books, 1948 [1939].

— — —, *le Grand sommeil*, Paris, Gallimard (Série Noire), 1948.

CONRAD, Peter, *The Art of The City, Views and Versions of New York*, Oxford / New York, Oxford University Press, 1984.

DEMOUZON, Alain, « Sur un air de paradoxe », dans *Europe*, vol. 664-665 (août-septembre 1984), p. 30-37.

FABRE, Jean, « Enquête sur un enquêteur, Maigret, un essai de socio-critique » dans *Enigmatika*, vol. 32, p. 3-8.

GUÉRIF, François et Richard BOCCI, « Entretien avec Léo Malet », dans *Polar*, vol. 8 (janvier 1980), p. 13-20.

LACASSIN, Francis, *Mythologie du roman policier*, tome II, Paris, Union Générale d'Éditions, (10 / 18), 1987.

MALET, Léo, « Léo Malet : Nestor Burma est un personnage surréaliste », dans *Matulu*, vol. 30 (1974), p. 4.

— — —, (sous le pseudonyme de Frank HARDING), *Johnny Metal ou le Dé de Jade*, Paris, Publications Georges Ventillard (Minuit), 1947 ; Paris, Nouvelles Éditions Oswald, 1982.

NARCEJAC, Thomas, *le Cas Simenon*, Paris, Les Presses de la Cité, 1950.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Projet pour une révolution à New York*, Paris, Minuit, 1970.

SIMENON, Goerges, *Maigret à New York*, Paris, Presses de la Cité, 1947.

— — —, *Tout Simenon. Œuvres romanesques*, tome I, Paris, Libre Expression, 1988.

TANI, Stephano, *The Doomed Detective, The Contribution of The Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984.

VAREILLE, Jean-Claude, *l'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

WETHERILL, Peter Michael, « Paris dans *l'Éducation sentimentale* », dans *Flaubert, la femme, la ville*, Paris, Presses de l'Université de France, 1983.

5 Stefano Tani, p. 113. Traduction : « Dorénavant, c'est le lecteur qui tient lieu de détective et qui doit trouver le sens d'une fiction inachevée qui a été déformée et coupée par un "criminel" pervers et joueur, l'écrivain ».