Cockney, pseudo-slang et argot de série noire : San-Antonio et le moment Peter Cheyney du roman noir français

Dominique JEANNEROD
Université Queen's, Belfast (Irlande du Nord)
École de langues modernes
Institut de recherches interdisciplinaires en sciences humaines
d.jeannerod@qub.ac.uk

REZUMAT: *Cockney, pseudo-slang* şi argou în romanele „série noire": San-Antonio şi momentul Peter Cheyney al romanului negru francez

Acest articol analizează modul în care argoul a devenit în Franţa de după război, un certificat de conformitate cu orizonturile de aşteptare ale romanului negru. El examinează mecanismele, modelele şi reţelele traducătorilor francezi care au dat tonul celebrei „série noire", a cărei influenţă, atât în scris, cât şi pe ecran, a devenit deja, zece ani mai târziu o „mitologie" studiată de Roland Barthes („Putere şi dezinvoltură", în vol. *Mitologii*). Articolul încearcă să demonstreze că acest argou ar conferi, de fapt, mai degrabă un brevet de neautenticitate genului. Desigur, artificiile sale sunt departe de a fi lipsite de farmec. Sau, uneori, de mister. Dar, fie că depreciază operele, fie că le deformează transpunându-le într-un alt registru, argoul francez în romanul negru nu este el oare semnul distinctiv al unei epoci care a ignorat importanţa acestui gen de roman? Acest semn care permite datarea sa face astăzi ca multe traduceri să fie caduce (multe vor fi retraduse ulterior, cum este cazul lui Hammett, sau sunt în prezent în curs de re-traducere). Acest argou face de asemenea să pară anacronice (dacă nu chiar de neînţeles) lucrări originale scrise în limba franceză de către scriitorii inspiraţi de modelul de „pseudo-slang" destinat să profite de popularitatea culturii populare americane. Totuşi, în această inautenticitate apare o literatură de exploatare care, pentru a fi derivat din principiile sale, va fi salutată ca o renaştere a limbii franceze prin autori precum Cocteau. Aventurile comisarului San-Antonio, al lui Frédéric Dard, constituie cel mai bun exemplu.

CUVINTE-CHEIE: *romanul negru în Franţa, anii '50, imaginea Americii, argoul traducătorilor, Marcel Duhamel, Cocteau, Simonin, Cheyney, San-Antonio*

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

ABSTRACT: Cockney, pseudo-slang and the "Série noire" translators' *argot*: San-Antonio and the Peter Cheyney years in French postwar Crime Fiction

This article examines how in post-war France slang became a byword for the noir genre. It considers the mechanisms, models, networks and translators' practices which set the tone for the "Série Noire", whose influence, both written and on the screen, had, within a decade, become, a "mythology" studied by Roland Barthes. It argues that this use of slang is redolent of the inauthenticity, which characterises this stage in the reception of the Noir genre in France. It is certain that this artificial French slang is far from devoid of charm, or even mystery. But it tends to depreciate and deform the translated works and seems to be the hallmark of an era that might have defined and acclimatised Noir fiction in France, yet remains one which has not fully understood the gravity of its purpose. While such translations seem outdated nowadays (if not quite incomprehensible), original works written at the time in French by writers inspired by the model of "pseudo-slang" and the fashionability of American popular culture have benefited from them. In this very inauthenticity, derivative novels have found a licence for invention and freedom, with authors such as Cocteau hailing it as a revival of the French written language. We see here how the adventures of Commissaire San-Antonio, by Frédéric Dard constitute the best examples of this new creativity in French and draw upon a template set for the reception of American literature.

KEYWORDS: *The noir novel in France, 1950s, representations of America, slang in translation, Marcel Duhamel, Cocteau, Simonin, Cheyney, San-Antonio*



RÉSUMÉ

Cet article envisage comment l'argot est devenu dans la France de l'après-guerre un certificat de conformité aux horizons d'attente du roman noir. Il considère les mécanismes, les modèles et les réseaux des traducteurs français qui ont donné le ton « série noire », dont l'influence, à l'écrit comme à l'écran, était déjà devenue, dix ans plus tard une « mythologie » étudiée par Roland Barthes (« Puissance et désinvolture »). Il s'attache à montrer que cet argot confèrerait en réalité plutôt un brevet d'inauthenticité au genre. Certes, ses artifices sont loin d'être dépourvus de charme. Ni parfois de mystère. Mais, qu'il déprécie les œuvres ou les déforme en les transposant dans un autre registre, l'argot français dans le roman noir n'est-il pas la marque de fabrique d'une époque qui a méconnu l'importance du roman noir ? Cette marque qui permet de le dater rend aujourd'hui bien des traductions caduques (beaucoup seront retraduites par la suite, comme Hammett, ou sont aujourd'hui en cours de retraduction). Elle fait aussi paraitre surannées (sinon incompréhensibles) des œuvres originales écrites en français par des auteurs inspirés de ce modèle de « pseudo-slang » destiné à tirer parti de la vogue de la culture populaire

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

américaine. C'est pourtant dans cette inauthenticité qu'apparaît une littérature d'exploitation qui pour être dérivative dans ses principes, sera saluée comme un véritable renouveau du français par des auteurs tels que Cocteau. Les aventures du Commissaire San-Antonio, par Frédéric Dard en constituent le meilleur exemple.

MOTS-CLÉS : *roman noir en France, années '50, image de l'Amérique, argot des traducteurs, Marcel Duhamel, Cocteau, Simonin, Cheyney, San-Antonio*

1. Introduction

LE SUCCÈS DU ROMAN noir dans la France de l'après-guerre est aussi un phénomène d'argot. L'usage de celui-ci, dans de tels romans, non seulement par les protagonistes, mais par le narrateur et par l'auteur lui-même, paraît faire de l'argot un élément substantiel du roman noir. C'est aussi sur le plan de la langue et du style que ce genre manifeste sa nouveauté ; il tranche avec les classiques romans d'énigme et de détection en faisant s'exprimer ses personnages dans une langue réellement parlée et entendue. Une langue qui serait, selon Chandler (et Hammett à qui il rend hommage), celle de la rue et des criminels, et non celle d'écrivains pour qui le crime n'est qu'une réalité textuelle et un prétexte narratif [1].

Cette vision a été véhiculée en France par le succès de la Série Noire des éditions Gallimard, créée en 1945 et tellement identifiée au genre que le nom de la collection est devenu un nom commun, synonyme de roman noir. La collection s'appuyant sur des traducteurs, souvent journalistes, recrutés pour leur faculté expressive plutôt que leur connaissance de l'anglais, ainsi que pour leur maîtrise de la langue quotidienne, a ainsi imposé un ton *« série noire »* [2]. Son influence est telle, à l'écrit comme à l'écran, qu'elle était déjà devenue, dix ans plus tard une « mythologie » étudiée par Roland Barthes (« Puissance et désinvolture »). Son ton et son rapport à l'argot reposent pourtant largement sur une série de malentendus. La restitution du style imagé, direct et brutal du roman noir par l'argot français ne manque pas de poser de nombreux problèmes. D'abord sur l'opportunité même (et la légitimité) de traduire en argot des œuvres parfois bien moins argotiques dans leur langue originale qu'on ne pourrait le penser. Ensuite, pour les homogénéisations abusives, « effets de collection » que le parti-pris des traducteurs peut créer entre des œuvres originales fort distinctes. Enfin, pour la question délicate de la recherche des équivalences d'un argot à un autre ; les décalages spatio-temporels entre les modèles américains et le fonds argotique parfois très ancien auquel vont puiser les traducteurs ; la difficulté

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

de restituer des métaphores ancrées dans des réalités culturelles différentes, au risque soit de les défigurer, soit de les rendre inintelligibles [3].

Autrement dit, la recherche d'authenticité associée à l'emploi de l'argot (et qui compte sur l'argot pour contribuer à conformer les textes traduits aux horizons d'attente du roman noir) conférerait en réalité plutôt un brevet d'inauthenticité aux textes ainsi obtenus. Benoît Tadié (1999 : 56-68) a montré que la langue du polar américain, *« romance linguistique »*, fait l'objet d'un mythe, non seulement en France mais aux États-Unis et qu'elle a donné lieu à des phénomènes de croyances et de mystifications collectives. Qu'il déprécie les œuvres ou les déforme en les argotisant abusivement (comme dans le cas de celle de Dashiell Hammett [4]), l'argot français dans le roman noir peut apparaître aujourd'hui comme la marque de fabrique d'une époque qui a méconnu l'importance du roman noir.

Cet argot a pu à l'origine faciliter l'acculturation des œuvres et faciliter leur réception dans la société française. Mais il constituerait dorénavant un obstacle à leur redécouverte, datant les textes et rendant bien des traductions caduques (au point de rendre nécessaire qu'elles soient retraduites, ce qui sera le cas par la suite, après Hammett, pour Chandler (2013) et d'autres, certaines encore aujourd'hui en cours de retraduction). Elle fait aussi paraître surannées (sinon tout à fait incompréhensibles) des œuvres originales écrites en français par des auteurs inspirés de ce modèle de « pseudo-slang » destiné à tirer parti de la vogue de la culture populaire américaine.

2. L'Argot de Peter Cheyney, donnée médiate de la conscience du roman noir en France

Le lancement de la Série Noire et son succès rapide ont eu pour conséquence que beaucoup de Français n'ont découvert le roman noir qu'indirectement. Un intermédiaire anglais, Peter Cheyney, s'est interposé entre le modèle américain et la réception française. Deux des romans de ce dernier ayant inauguré la Série noire, il sera naturellement vu en France comme un précurseur du genre. Mais une autre médiation est tout aussi importante dans cette réception : celle du traducteur de Cheyney, Marcel Duhamel, par ailleurs fondateur et directeur de la collection. Pour ce dernier, l'argot fait partie du genre nouveau de romans policiers qu'il entreprend de promouvoir : il s'en explique dans un avant-propos au roman de Peter Cheyney, *Cet homme est dangereux* (1945b : 7)

> Le roman détective a subi depuis quelques années dans les pays anglo-saxons une évolution suffisamment marquée pour que l'on puisse maintenant parler d'un genre nouveau […] C'est […] pour le pittoresque du langage que, depuis

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

> Dashiell Hammett, les nouveaux maîtres anglais et américains du roman policier veulent nous passionner, [tel] Peter Cheyney avec son savoureux argot […].

Il y a un goût et même un engouement pour Peter Cheyney dans la littérature française de l'après-guerre. Des artistes et des intellectuels avaient pu découvrir dès l'automne 1944 *La Môme Vert de Gris*, voisinant avec Horace McCoy, Henry Miller, Hemingway, Gertrude Stein (« langage et littérature américains ») et Faulkner, dans le numéro 9 de la revue littéraire L'*Arbalète,* consacré à la littérature américaine. C'est notamment le cas de Roger Vailland, qui évoquant Cheyney, confessera plus tard que son roman *Drôle de Jeu* (1951) fonctionne car *« tendu sur une trame de Série noire »* (1968 : 646). Queneau, après avoir noté que le roman policier américain était arrivé à un degré de perfection égal à celui de la tragédie classique au temps de Voltaire écrivait en 1945 que *« les deux grands représentants actuels du genre sont Peter Cheyney et James Hadley Chase »* (in Giraud, Ditalia, 1996 : 354).

Ce succès couronne la mise en acte du programme de la Série Noire par Duhamel dans le style et le ton de la traduction [5]. Celle-ci en effet réinvente pour partie l'original, et s'attache à trouver dans un parler français populaire les ressources permettant de donner des équivalents au faux slang américain inventé par Cheyney. L'expérience de Duhamel, ancien surréaliste, proche de Prévert, doubleur pour le cinéma a conféré un style distinctivement argotique à ses traductions [6]. Ce style contribue pour beaucoup à leur qualité littéraire (Eburne, 2005 : 806). De manière générale les traductions de la Série Noire sont, à juste titre, critiquées d'un point de vue traductologique [7]. Mais il faut rappeler qu'elles furent très populaires à leur époque, recevant les éloges des meilleurs écrivains. Queneau juge que *« La traduction de Duhamel est remarquable »* et ne voit guère *« de réussite aussi complète dans ce genre depuis la traduction de Poe par Baudelaire »* (in Giraud, Ditalia, 1996 : 354). *« Les traductions de Marcel Duhamel sont supérieures à l'original »*, estime Roger Nimier (comme Queneau peut-être trop proche des éditions Gallimard pour être parfaitement objectif). À telle enseigne qu' *« il y aurait intérêt pour les éditeurs britanniques à retraduire en anglais ses adaptations, car elles ont gagné pendant le voyage »* (1965 : 71). Duhamel excelle notamment, selon Queneau, dans l'usage de l'argot : *« les expressions de slang sont rendues par des formules argotiques toujours vivantes et toujours réussies »* (in Giraud, Ditalia, 1996 : 354).

Réduisant l'altérité de l'original pour l'inscrire dans un registre *familier* en français l'argot a facilité le passage d'une culture à l'autre. La triangulation effectuée par Duhamel, s'appropriant de façon créative les textes, a renforcé l'idée qu'ils appartiennent à une communauté d'imaginaires transnationale. L'avant-propos déjà cité mentionnait un précédent, tout aussi international,

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

avec le romantisme et son roman noir, dont la série noire « *retrouve l'inspiration naïve et cruelle* » (Duhamel, 1972 : 7). De tels imaginaires peuvent être reconfigurés, réinventés à chaque passage de frontière. Leur traduction est ainsi foncièrement une réécriture.

D'autant plus que l'argot de Cheyney est lui aussi une fiction. Né dans l'East End, l'auteur s'est vu attribuer la qualificatif social de cockney [8], mais sans que cela retentisse nécessairement sur la langue de ses personnages. Queneau avertissait que le slang de Cheyney était « *un argot imaginaire* » (in Giraud, Ditalia, 1996 : 354) ». Son biographe note que Cheyney ne parlait pas cockney et n'empruntait jamais la syntaxe de cet argot londonien (Harrison, 1954 : 65). Un de ses traducteurs, Jean Dauven (1956 : 11) l'a noté :

> J'ai traduit deux romans de Peter Cheyney. Il n'y faut pas de connaissances spéciales. Cheyney en effet n'employait pas l'argot du milieu et n'avait jamais vécu aux États-Unis. Il se piquait d'écrire « l'anglais du roi » et comptait surtout, pour donner un cachet d'origine à ses romans « américains », sur une orthographe de fantaisie dont l'équivalent français serait exaspérant. C'est ce qui explique que ses traducteurs l'ont corsé avec l'argot. Perdant le pittoresque de l'orthographe, ils ont compensé de leur mieux.

Les romans de Peter Cheyney sont une *performance* de la langue : ils donnent avant tout une représentation linguistique. Ses traducteurs français, Duhamel, Vian, Chantemèle, Dauven font en somme la même chose que lui : ils projettent sur un écran de rêves d'Amérique les fantasmes d'un argot correspondant. Leur faux argot répond au pseudo cockney de Cheyney. Le roman noir apparaît dès lors comme un exercice de style. Rien d'étonnant que les pastiches à la manière de Peter Cheyney se multiplient à cette époque [9]. Jusqu'à la Bible, qui se voit traduite à la manière de Cheyney (Devaux, 1960), Cocteau saluant l'entreprise dans sa préface [10] et vantant ailleurs « *l'écriture en relief* » de Cheyney et d'autres auteurs de romans policiers adoptant le même ton.

Une remarquable licence poétique et verbale caractérise alors l'écriture de romans noirs originaux en français. Comme si face à la demande du marché, réclamant une littérature « américaine », la meilleure réponse avait été de donner des romans en rajoutant dans l'invention d'un français le plus populaire. La meilleure, car, on va le voir maintenant, la plus pérenne et celle qui aura eu le plus grand succès. Cette solution paradoxale est peut-être le véritable enseignement de Cheyney aux romanciers français ; la déterritorialisation des situations et l'hybridation linguistique permettront au mieux de satisfaire les besoins de l'après-guerre en romans noirs [11].

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

3. Adaptation et post synchronisation de Peter Cheyney chez San-Antonio

Le premier San-Antonio, paru en 1949, parodie les deux premiers romans de la Série Noire (de Peter Cheyney, traduits par Duhamel) publiés quatre ans plus tôt. Les originaux étaient parus à Londres en 1936 et 1937, sous les titres respectivement de *This Man is dangerous* et de *Poison Ivy* [12]. Les aventures de San-Antonio ont été, est-il indiqué dans le premier livre signé *de* ce nom d'auteur *« Adaptées et post-synchronisées par FRÉDÉRIC DARD »* [13]. Le terme d'adaptation est alors couramment utilisé par les traducteurs. Il tient compte de la transposition nécessaire au passage dans une autre langue et une autre culture ; il laisse augurer d'un degré de co-création, d'un rapport d'écart plus que de fidélité. On le rencontre souvent à l'époque pour désigner les traductions de romans policiers [14]. Mais il y a aussi une référence cinématographique, qui souligne à la fois une dimension multi- et transmédiatique, et la transformation effectuée par rapport au modèle. La post-synchronisation est opérée par San-Antonio, en réalité. Il transpose Cheyney et le roman noir en France. Et ce faisant il crée la formule qui lui servira à engendrer sans cesse de nouveaux textes, pendant cinquante ans.

Le texte préexistant (Cheyney) étant lui-même dérivatif, San-Antonio est le produit de trois degrés de dérivation. Celle qui va de Hammett, père du noir « hardboiled » à Cheyney. Celle qui va de Cheyney à Cheyney relu par Duhamel à la Série Noire. Celle de Duhamel et Cheyney lus et mis à contribution par San-Antonio. Ce qui circule dans Peter Cheyney et que saisit au passage San-Antonio, ce n'est pas seulement un texte, c'est une matrice textuelle, une véritable machine à produire et calibrer des textes, des formes et des intrigues en vogue. Le modèle étant lui-même une imitation, derrière l'anglais Cheyney, San-Antonio retrouve bien les auteurs de l'école américaine « hardboiled ». Cheyney médiatise pour lui Carroll John Daly, Dashiell Hammett et Raymond Chandler, les inventeurs authentiques du roman noir. Il s'agit ainsi en l'imitant, d'entrer en relation avec tout un genre et tout un univers fictionnel. L'écriture à la Cheyney n'engage donc pas seulement un dialogue avec une œuvre isolée, ou un auteur déterminé, aussi à la mode soient-ils alors. Imiter le style Cheyney se révèle un moyen de capter l'héritage du roman noir, de spéculer sur son capital symbolique auprès des lecteurs et de négocier son adaptation dans l'espace du roman policier européen. S'il est l'émule de Cheyney du point de vue de l'action et pour la caractérisation du personnage, San-Antonio est sur le plan de la langue celui de Duhamel. Ce que San-Antonio reproduit surtout, c'est le style Cheyney en français. Des indices nombreux attestent que *Cet homme est dangereux*, de Cheyney, a constitué un hypotexte de *Réglez lui son compte* de San-Antonio.

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

Ils sont si apparents qu'ils représentent autant un hommage qu'une parodie. La presse de l'époque l'a bien vu relevant « un pastiche fort adroit des premiers Cheyney, des bons Cheyney » (*Mystère Magazine*). L'éditeur de San-Antonio a explicité cette relation transtextuelle [15].

Le mimétisme transparaît d'abord dans la présentation du personnage. Voici Lemmy Caution, tel qu'il se présente lors de sa première aventure :

> Si vous voulez en savoir plus long, alors je vous dirai que je pèse quatre-vingt-quinze kilos et que j'ai une bouille à faire pâmer les gonzesses parce que ça les change des types des ballets russes.
>
> (Cheyney, 1945b : 9)

Et voici San-Antonio :

> Je dois vous dire pour commencer que si je ne suis pas le sosie d'Apollon, je n'évoque pas non plus un tableau de Picasso […] les femmes ne vous diront pas le contraire. Essayez de leur présenter, sur une assiette, un petit freluquet bien frisotté avec, à côté, un gaillard de ma trempe, et vous verrez si ce n'est pas San-Antonio qu'elles choisiront, malgré sa tête de bagarreur et ses façons brusques.
>
> (1949 : 10)

C'est dans les deux cas une autodéfinition gendrée, construite sur une double opposition, au féminin et à un type moins ostensiblement viril de masculinité. Dans les deux cas, la séduction, la vigueur et le poids physique du personnage sont soulignés. En outre, leur identité à tous les deux s'annonce incertaine, instable, voire générique :

> Tenez, regardez-moi : je m'appelle Lemmy Caution, de mon vrai nom, mais j'ai tellement d'états civils que des fois je ne sais plus si je me nomme Duchenoque ou si on est mercredi.
>
> (Cheyney, 1945b : 9)

San-Antonio comme Caution, se présente sans ambages : « *Maintenant je vais vous parler de moi* » (1949 : 10) :

> « Pourquoi se fait-il appeler San-Antonio ? » Et bien, je vais vous répondre. Lorsqu'un type dans mon genre écrit ses mémoires, après avoir exercé pendant quinze ans le plus dangereux de tous les métiers, c'est qu'il en a gros comme l'Himalaya à raconter ; en conséquence, il ne peut s'offrir le luxe de faire clicher son bulletin de naissance sur la page de couverture. Mon nom importe peu. Du reste, il n'y a pas dix personnes au monde qui connaissent ma véritable identité.
>
> (*Ibidem*)

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

La prise en charge du modèle par sa version française s'accuse quand San-Antonio se mesure, ou se compare à l'acteur censé incarner Caution dans les films français : « *Personne ne moufte plus dans l'estanco. C'est pas la première fois qu'on joue du Constantine dans le quartier* » [16]. Caution et San-Antonio s'adressent au lecteur de la même manière, l'apostrophant à la cantonade : « *Au cas où vous ne le sauriez pas* »… (Cheyney, 1945b : 24) ; « *Au cas où vous n'auriez jamais entendu parler de lui* » (San-Antonio, 1953a : 61) ; « *Au cas où vous ne seriez pas affranchis, je dois vous dire…* » (San-Antonio, 1950 : 84). Rapprochés par leur commune qualité de narrateur intra-diégétique, leur ton détaché marqué par l'autodérision, Caution et San-Antonio parlent d'eux, se parlent à eux-mêmes, ou se félicitent dans les mêmes termes. Caution envisage un « *Petit tête à tête avec mézigue* » (Cheyney, 1945b : 28), San-Antonio observe : « *me v'là en tête-à-tête avec le gars mézigue* » (1950 : 112) ; « *le gars Mézigue, autrement dit encore le célèbre commissaire San-Antonio* » (1951 : 61). « *Je peux pas m'empêcher de me voter une médaille* », explique Caution (Cheyney, 1945b : 10), qui déclare aussi : « *je me vote des félicitations* » (1945a : 17) ; « *Pour me donner du mordant je me vote des crédits spéciaux afin de m'offrir quelques alcools de choix* », remarque quant à lui San-Antonio (1953 : 67) ; ou encore « *elle est toujours disposée à me voter, les yeux fermés, les circonstances atténuantes* » (1957b : 103).

À une époque où des critiques voient l'avenir du roman dans une convergence formelle entre narration littéraire et procédés cinématographiques [17], les deux auteurs écrivent naturellement en images. Mais ce n'est pas forcément pour produire une accélération de l'action. Au contraire, on observe à cette occasion une ornementation de l'expression qui la ralentit. Quoi qu'en dise Duhamel dans son texte de présentation, l'attention n'est alors plus tant attirée sur l'action que sur le style. C'est là un fait qui mérite d'être remarqué. Le style des romans policiers était rarement jusqu'alors considéré comme digne d'intérêt. On se souvient qu'Apollinaire présentait, en 1914, dans le *Mercure de France*, Fantômas comme un « *extraordinaire roman, plein de vie et d'imagination écrit n'importe comment* » (cité par Kalifa, 2005 : 178). Ainsi, c'est aussi du point de vue d'une histoire de l'*écriture* du roman policier que le moment Peter Cheyney fait date.

On retrouve, chez San-Antonio, les métaphores élaborées de Duhamel traduisant Cheyney. Leur complication sert à éviter des clichés, même si elles continuent d'en porter la trace. Au lieu d'écrire, par exemple le mot « *dents* », ou le cliché « *sourire de toutes ses dents* », Cheyney/Duhamel donnent « *souriant de tout l'éclat de sa salle à manger démontable* » (Cheyney, 1945b : 17). San-Antonio file la métaphore : « *Mes chailles jouent aux castagnettes. Tout à l'heure, il va manquer des chaises dans ma salle à manger !* » (1958a : 34). L'abondance et l'inventivité des figures d'analogies désignent aussi San-Antonio comme un

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

émule de Cheyney. Un lecteur aussi averti que Gérard Genette ne s'y trompe pas, citant dans un même souffle les usages d'analogie *« plaisamment tirées par les cheveux »* chez les deux auteurs (1970 : 164).

San-Antonio reprend avec bonheur une des caractéristiques les plus voyantes de l'écriture de Cheyney, son usage de comparaisons fondées sur l'association d'éléments disparates. *« J'avais,* note Caution, *à peu près autant de chances de passer au travers du contrôle des passeports qu'une gentille petite blonde de rester ingénue dans la maison de rendez-vous de la mère Licowatt, au coin de l'allée des Grecs et de la deuxième rue »* (Cheyney, 1945b : 10). *« J'ai, estime en écho San-Antonio, autant de chances de sortir, que le chanoine Kir en a de gagner le prochain tour de France cycliste ! »* (San-Antonio, 1957c : 147). Ou encore : *« J'ai autant de chances de m'entendre avec cet appareil distributeur qu'une clef à molette avec une demi-livre de sel gros »* (1949 : 189-90). Le « Boss » *« a autant de cheveux qu'une ampoule électrique »* (1952 : 21) ; un gangster, *« autant de cœur qu'une carabine à air comprimé »* (1954b : 114)

Ces rapprochements impossibles ou improbables créent des images insolites. L'univers des deux auteurs se révèle par ce jeu, non seulement noir et trivialement réaliste, mais également absurde et burlesque. S'il ne pousse pas toujours aussi loin le luxe de détails, San-Antonio emprunte à Cheyney l'incongruité déconcertante produite par la juxtaposition de deux réalités aussi éloignées que possible, bien propre à séduire un ancien surréaliste comme Marcel Duhamel, premier traducteur des aventures de Lemmy Caution [18].

San-Antonio propose une réécriture des figures les plus caractéristiques de Peter Cheyney. Ainsi par exemple une comparaison telle que : *« Chayse est aussi mort que du pâté de porc »* (1945a : 280) se voit accommodée de multiples façons chez San-Antonio : *« Tacaba est, pour l'heure, aussi mort que du cervelas truffé »* (1949 : 290) ; *« aussi mort qu'une escalope panée »* (*Ibidem* : 42) ; *« aussi mort qu'un filet de hareng »* (1950 : 44) ; *« Elle était aussi morte qu'un os de gigot »* (1956a : 131) ; *« Il est mille fois plus mort que l'entrecôte marchand de vin que vous vous êtes farcie hier »* (1958a : 140)… L'auteur de série gère ainsi la dialectique du renouvellement dans la répétition. Le choc de l'image originale s'atténuant, l'invention comique dans la comparaison permet de la recycler en farce.

D'autres comparaisons, destinées à suggérer l'effroi chez Cheyney, se verront déclinées sur le mode burlesque chez San-Antonio. Ainsi *« Carlotta […] me regarde comme si je venais d'accoucher d'un serpent à sonnettes »* (Cheyney, 1945a : 272) et *« Il me reconnaît, et il sursaute comme s'il venait de s'asseoir sur un nid de serpents minutes »* (San-Antonio, 1949 : 193) ou encore : *« Il me regarde comme s'il s'attendait à ce que je pète un singe »* (San-Antonio, 1952 : 102).

Bien entendu, l'horizon de la sexualité donne un éclat supplémentaire à l'étrangeté des comparaisons. Ce registre sera développé continuellement

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

chez San-Antonio [19]. La recherche de l'effet « sexy » débouche chez les deux auteurs sur un indéniable sexisme, exprimé par les mêmes appréciations : « *Une poule tout ce qu'y a de bien* » (Cheyney, 1945b : 25) ; « *Une diane chasseresse, tout ce qu'il y a de bien moulée* » (San-Antonio, 1949 : 115). Le même lexique argotique sert des descriptions qui objectivent les personnages féminins :

> Je me dis que Miranda vaut le coup d'œil : souple comme une panthère, un châssis à bousiller des noces de diamant, et avec ça légère comme une fée.
> (Cheyney, 1945b : 12)

> Je constate de visu que son châssis correspond parfaitement à l'idée que je m'en faisais. Elle est mince, souple et ses hanches sont creusées harmonieusement.
> (San-Antonio, 1952 : 53)

Cette objectivation du sujet féminin est si explicite chez San-Antonio qu'elle semble imitative, délibérée, sinon parodique : « *Maintenant, dis-je à la petite, ce serait tout à fait bien si je savais quel prénom sert à désigner un châssis comme le vôtre...* » (1950 : 125). Le sexisme ainsi appuyé souligne à quel point celui-ci est vu par l'auteur comme partie intégrante du contrat générique qu'il s'astreint à respecter. On note toutefois, qu'à son époque, l'argot utilisé par Cheyney et ses traducteurs pour évoquer le sexe séduit les lecteurs français par sa retenue, sa comparative douceur. Roger Nimier vante l'aimable légèreté d'un argot « *guère utilisé depuis Balzac* » et qui semble neuf, se félicitant qu'il « *appelle les femmes « des poupées » non pas des « morues » comme Céline* ». (1965 : 71) Pour Nimier, le refus des expressions trop crues, trop violentes ou de mauvais goût expliquerait le succès de Cheyney, car « *sous cette forme, son argot ne pouvait que pénétrer largement dans toutes les classes de la société* » (*Ibidem* : 71).

Du reste, la représentation de la féminité est encore adoucie (mais loin d'être émancipée !) par les références aux mères des deux personnages. Ainsi, chez Cheyney :

> Ma vieille maman m'a toujours dit que dans la vie un type a besoin de trois choses : bien manger, bien dormir et l'amour d'une chouette môme. Et je vous prie de croire qu'elle s'y connaissait, M'man Caution.
> (1945a : 284)

Le personnage de la mère du commissaire, apparemment si incongrue par rapport aux modèles américains du genre, mais si récurrente dans la série San-Antonio, et le penchant pour les vérités premières de la sagesse populaire sont tout entiers contenus dans cette phrase de Lemmy Caution. San-

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

Antonio mentionne sa mère (dès sa première aventure) et s'adresse à elle dans les mêmes termes : « *Félicie, la vieille maman du flic ayant mis le pied dans cette salade* » (1953b : 168). On retrouve la forme M'man plus d'une centaine de fois dans le corpus étudié, quoique presque toujours au discours direct. Elle occupe les mêmes fonctions restauratives et admonestatrices que dans le souvenir de Caution [20].

Plus évident élément du contrat, les faux américanismes, les marques apparentes de traduction semblent partie intégrante du processus complet de transposition culturelle auquel s'attache San-Antonio. Dans cette entreprise de démarquage au troisième degré, dans lequel le modèle est non l'original (qui est, rappelons-le, lui-même une adaptation) mais une version traduite, San-Antonio imite les expressions *approximatives*, celles qui constituent des tentatives de suggérer que son œuvre serait une traduction de l'américain [21].

Les tournures de la langue orale notamment lorsqu'elles sont perçues comme incorrectes abondent. On les rencontre bien entendu dans le discours rapporté. Mais aussi dans les articulations entre différentes énonciations ; par exemple « *Comme quoi* » utilisé comme introducteur du discours indirect : « *Tony avait été rencardé comme quoi un changement d'air lui ferait du bien* » (Cheyney, 1945b : 13). Et, chez San-Antonio : « *une grognace platinée lui avait débité des salades comme quoi il était le Jules le plus extraordinaire* » (1950 : 56)

Il faut pointer aussi les considérations métatextuelles qui émaillent les deux œuvres. Cheyney comme San-Antonio commentent par la voix de leur personnage le genre qu'ils s'approprient. « *Ils ont lu des romans policiers écrits par un quelconque minable* » (1945b : 9), remarque avec dédain Caution, cherchant ainsi non seulement à établir son lien à la « réalité », mais redoublant l'avertissement de Duhamel sur ce qui distingue les romans de série noire des policiers classiques. « *Les romans policiers sont tous plus tartouzes les uns que les autres* » abonde San-Antonio (1950 : 8). Il reprend à son compte la guerre entre romans noirs réalistes et romans policiers mystérieux.

> Je bouquine des romans policiers pour passer le temps et oublier ma déconvenue, mais les auteurs de romans sont tous des lavedus qui ne connaissent rien aux choses de la flicaille. Moi, leurs enquêteurs à costards rutilants et aux déductions montées sur roulement à billes me font gondoler.
>
> (1955 : 12)

L'emploi ostensible d'un vocabulaire argotique est un moyen de signaler son appartenance au genre nouveau, au roman noir : l'argot a, ici, partie liée avec une entreprise de distinction. San-Antonio lorsqu'il parle des autres romans policiers fait allusion à leurs abus de clichés [22]. Il suggère a contrario que

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

son emploi inventif de l'argot et l'originalité de sa propre langue l'en distinguent.

Les similitudes sont apparentes entre le programme annoncé en page 4 de la couverture du premier San-Antonio et le manifeste de la « Série Noire » écrit par Marcel Duhamel pour avertir le lecteur du « *genre nouveau* » incarné par Cheyney (1948).

La quatrième de couverture de l'édition originale de *Réglez-lui son compte* brode sur l'avertissement lancé par Duhamel : « *notre but est fort simple : vous empêcher de dormir* ». San-Antonio commence là où terminait ce dernier : « *Si, en ouvrant cet ouvrage, le lecteur pense lutter contre l'insomnie, il en sera pour ses frais et n'aura qu'à s'entendre avec son pharmacien habituel pour l'échanger contre un tube de Gardénal* » (1949).

« *Ce livre est un ring, une arène, on s'y bat d'un bout à l'autre* », écrit San-Antonio. Il fait écho à la promesse de Duhamel : « *de l'action, de l'angoisse, de la violence – sous toutes ses formes et particulièrement les plus honnies –, du tabassage et du massacre* ». San-Antonio précise : « *ici l'énigme le cède à la violence* », comme Duhamel notait que « *l'amateur d'énigmes à la Sherlock Holmes n'y trouvera pas souvent son compte* ». Pour bien se faire comprendre du lecteur, San-Antonio appuie encore l'hommage à la Série noire « *La série d'ouvrages que publiera San-Antonio appartient à la littérature d'action. Celle mise à la mode par Peter Cheney* (sic) *J. H. Chase, James Cain, etc.* ». Et il souligne l'importance de l'argot comme trait caractéristique du genre : « *Il est écrit dans une langue savoureuse et pleine de fantaisie faubourienne* ».

4. Modèle littéraire et projet commercial

La vogue de Peter Cheyney documentée ci-dessus a constitué un « moment » discursif et littéraire de l'après-guerre. Ses romans ont généré une abondante production multimédiale, ils ont stabilisé et diffusé une forme et une formule du roman noir ; ils ont fait des émules et donné lieu à de nombreux commentaires. À son apogée, un écrivain comme Colette, se fait apporter « *sur le trottoir [s]a pâture de livres d'occasion* », et on lui « *promet tout bas « un Peter Cheyney » pour la semaine prochaine...* » (1949 : 975). La vogue bat encore son plein au milieu des années cinquante, relayée à partir de 1953 par la très grande popularité des films mettant en scène Eddie Constantine dans le rôle de Lemmy Caution [23]. Elle survit donc à l'auteur. Sa biographie posthume (Harrison, 1954) est traduite en français, dans la Collection « Pavillons », un an après sa parution (Harrison, 1955).

Le choix par San-Antonio de Peter Cheyney comme modèle littéraire reste toutefois assez peu prometteur ; il semble peu destiné au long terme et paraît

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

singulièrement impropre à fonder les bases pour une carrière d'écrivain dans les lettres françaises. Cet auteur a en effet été jugé fort sévèrement, dès cette époque. T. Narcejac ne vient–il pas, en 1949, de publier son fameux pamphlet contre le roman noir, dans lequel il tranche que Cheyney ne peut plaire qu'à « *ceux qui n'apprécient que le frelaté* » (1949 : 87). Pour lui « *Peter Cheyney a bénéficié d'un engouement qui déjà se lasse. À ceux qui aiment le roman noir, P. Cheyney parait vulgaire ; à ceux qui aiment le roman policier, il parait faux* » (*Ibidem*). Quel avenir peut bien espérer un auteur comme San-Antonio en jouant cette carte ? Car si « *Hammett est un auteur, Cheyney est un causeur* », estime quant à lui F. Hoveyda (1965 : 173). « *On a salué en lui une sorte de génie de la littérature policière. Peut-être conviendrait-il de rendre hommage surtout à la publicité adroite qui a imposé ses œuvres au public français* » considérait déjà T. Narcejac (1949 : 71).

Quinze ans plus tard, les anciens admirateurs de Cheyney lui ont gardé peu de reconnaissance. Vailland note ainsi « *les Série Noire que je lis ces jours-ci me paraissent de beaucoup plus de contenu que les Peter Cheyney* » (1968 : 646). L'image devient durablement négative pour ceux qui se remémorent cette époque, même si un intérêt certain subsiste dans les années soixante, que ce soit au cinéma chez Godard (*Alphaville*, 1965) [24] ou chez les linguistes [25]. Encore quelques années plus tard, et avec toujours plus de recul, Cheyney apparaitra décidément comme un auteur noir « dévoyé », ayant offert « *des produits de consommation faciles à ingurgiter* » (Schweighaeuser, 1984 : 64).

Désormais, « *la traduction au ton un peu forcé fait sourire* » (*Ibidem* : 66). La langue de la Série noire a donc elle aussi mal vieilli. Dès les années 1960, Vailland jugeait, soupçonnant implicitement les traductions, que « *la seule faiblesse des meilleurs série noire, c'est un langage qui n'est pas un matériau* » (1968 : 641). La sévérité domine aujourd'hui : « *Cheyney n'est en réalité qu'un tâcheron habile qui s'est borné à reprendre quelques recettes éprouvées* » selon *l'Encyclopedia Universalis*. Même le ton « affranchi » de Cheyney, sa célèbre faconde, qui ont tant fait pour son succès sont jugés « *aujourd'hui insupportablement artificiel (s), et Lemmy Caution écœurant de fatuité* » (Mourlon, in *Encyclopedia Universalis*).

Ce choix de modèle par San-Antonio se comprend mieux du point de vue de l'histoire matérielle de la culture. Selon l'*Index translationum* de l'UNESCO, Peter Cheyney est en 1948-1949 le 30e auteur le plus traduit au monde. Un seul autre auteur policier est (à peine) mieux classé, c'est, sans surprise, Agatha Christie (28e). Il devance en revanche Simenon (50e) et Edgar Wallace (66e), qui fut classé premier en 1937-1938) (Milo, 1984 : 92-115). Le choix dévoile aussi une priorité commerciale. Pour la seule année 1946 Cheyney a vendu 1 524 785 livres [26]. Sur le plan des représentations, Cheyney sera considéré en France comme un passeur d'imaginaire américain, une grille pour lire la société américaine [27].

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

Mais dès le milieu des années cinquante, c'est un autre modèle d'argot qui s'imposera de plus en plus à San-Antonio. Le succès d'Albert Simonin dans la Série Noire avec *Touchez pas au Grisbi !* (1953) désigne un modèle « nouveau » pour le roman noir en langue verte, fondé cette fois non plus sur le pseudo-slang imité de l'américain ou inspiré d'un cockney fictif, mais sur l'argot français dans ce qu'il a de plus enraciné et territorialisé (le milieu de Montmartre). C'est le retour des truands et des mecs de l'avant-guerre, et avec eux de l'argot de Pigalle. San-Antonio mesure parfaitement l'enjeu de ce changement de paradigme. Il s'en saisit aussitôt et l'annonce tout aussi vite à ses lecteurs. Paru juste un an après *Touchez pas au Grisbi*, *Sérénade pour une souris défunte* montre San-Antonio s'exclamant, pour la première fois : « *Je ne parle aucune langue étrangère, sinon l'argot de Montmartre !* » (1954a : 110). « *Excusez-moi si je parle français, mais avec l'argot c'est la seule langue vivante que je possède* », renchérit-il dans *J'ai bien l'honneur de vous buter* (1955 : 92).

L'œuvre de Simonin marque ainsi une véritable révolution symbolique pour San-Antonio. S'il a trouvé un ton et une forme chez Cheyney, c'est avec Simonin qu'il rencontre son lexique. C'est après et à partir de cette œuvre qu'il affirme sa propre voie. On sait qu'il lui a rendu hommage [28]. Et on note aussi sa prise de distance corrélative, à la même époque, par rapport à l'anglais. « *– Y a des moments où ton argot m'échappe* » protestera son comparse Bérurier quand San-Antonio osera une locution anglaise, pourtant fort anodine et parfaitement naturalisée dans le roman policier (« That is the question ») (1957a : 196).

Après avoir marqué la distance avec la langue, San-Antonio se détache logiquement de son premier modèle, devenu un objet de sarcasmes diégétiques : « *Elle a dû s'alimenter au Peter Cheney* [sic], *cette momaque* » (1954a : 71). Cette prise de distance est du reste, seconde, car on la trouve aussi déjà chez Simonin, dans le même but, Cheyney servant là aussi à dévaloriser des personnages, par contraste avec « l'authenticité » des héros du roman.

> C'était exactement ça : un ramassis de barbeaux café-crème qu'avaient trop écouté les chansons d'Edith Piaf, de demi-sels qu'avaient trop lu les romans de Peter Cheyney... et puis un jour, qu'avaient voulu les vivre à toute force.
>
> (1953 : 52)

Le changement d'allégeance de San-Antonio est donc explicite. Il est naturel, le modèle Cheyney ayant fait son temps, rempli son rôle et donné les clés du succès de San-Antonio. Ce dernier doit une part de sa popularité à l'amitié du

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

public pour le personnage de Lemmy Caution [29]. Cheyney a donné au roman noir le goût du bavardage. San-Antonio le gardera, ainsi que son ton familier et un certain charme souriant dans la violence verbale aussi bien que physique. Le modèle Simonin lui permettra quant à lui de ciseler une écriture argotique qui est une forme de poésie (Barthes). Le modèle Cheyney donnait et continuera de donner une base narrative.

L'argot de Simonin a offert une base lexicale à San-Antonio, lui permettant d'enrichir son vocabulaire. Des termes parmi les plus représentatifs, qu'on trouve tous dans la quasi-totalité des romans, et qui sont presque des pierres de touche linguistiques, auxquelles on reconnait un roman de San-Antonio : « *Entifler, adjas, cal(e)cer, chanstiquer, cloquer, contrecarre, défourailler, détroncher, prendre son fade, Maison Poulmann, renauder, tortore, trèpe, valseur, talbins…* » font leur apparition après 1953 chez San-Antonio. Ils se trouvent tous dans le glossaire en appendice au roman de Simonin.

L'argot de San-Antonio est ainsi, on le voit, une écriture triplement inspirée ; par sa propre créativité, par l'argot des traducteurs ; et enfin par celui des auteurs français et argotiers de la série noire. Son profil littéraire s'est assuré là. Dès les années soixante l'argot est devenu un lieu commun pour désigner San-Antonio [30]. Il fonde ainsi sa légitimité d'auteur créateur d'un nouveau langage imagé, aux efflorescences greffées sur la langue verte : *« Allons, les gars, verbaillons à qui mieux mieux et refoulons les purpuristes sur l'île déserte des langues mortes ! »* [31].

NOTES

[1] Raymond Chandler, "The Simple Art of Murder", *The Atlantic Monthly*, Décembre 1944, reproduit in Raymond Chandler, *The Simple Art of Murder,* New York, Vintage books, 1988.

[2] Certains des traducteurs de la collection, tel celui d'Hammett, Henri Robillot (mais aussi Boris Vian) se vanteront de leur peu de connaissance de l'anglais, cf. Robert Giraud, Pierre Ditalia, *L'Argot de la Série Noire*, dictionnaire, t. 1, *L'argot des traducteurs*, Joseph K, 1996, p. 9.

[3] François Raynal conclut ainsi qu'il s'agit d'un « *art impossible*», l'argot étant « *la forme de métaphore la plus courante, et, bien sûr, la plus marquée du particularisme de chaque langue* », *l'Argot de la Série Noire, op.cit.,* Préface, p. 8.

[4] Voir la note des nouveaux traducteurs de ses romans, justifiant l'entreprise récente de retraduction : Dashiell Hammett, *Romans* ; nouvelle traduction intégrale par Pierre Bondil et Natalie Beunat, « Quarto », Gallimard, 2009, 1057 p. : *« Dans les années 1950, les traductions de la Série noire étaient truffées d'argot, très à la mode à l'époque. Mais Hammett n'en usait jamais, même si le langage employé était celui de la rue. D'abord parce qu'il y avait une certaine censure, ensuite parce que Hammett s'appliquait à utiliser différents niveaux de vocabulaire selon ses personnages »* ; Eric Libiot, « Hammett sauvé des mots », *L'Express*,

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

18/06/2009. URL : <http://www.lexpress.fr/culture/livre/moisson-rouge_823576.html#vmBWGLpEmEhbz4VG.99h>.

[5] Sur ses choix, voir son autobiographie, Marcel Duhamel, *Raconte pas ta vie*, Paris, Mercure de France, 1972.

[6] Jean-Marc Gouanvic juge que « *sa manière de traduire est indubitablement plébéienne* », et note que « *ses goûts le portent naturellement vers les littératures marginales (…) hors de la clôture lettrée, hors de la littérature 'littératurante'* » (2007 : 159).

[7] Voir récemment François Guérif, *Du Polar*, Payot & Rivages, Paris, 2013, pp. 58-64.

[8] Cf. François Rivière, « La Vie souterraine et le triomphe d'un Cockney », préface à Peter Cheyney, *Cigarettes, whisky et petites pépées*, Paris, Presses de la Cité, Coll. « Omnibus », 1989.

[9] On peut citer entre autres celles de Nimier, de Reboux (« Une couronne pour le patron», *À la manière de*, Paris, Raoul Solar éditeur, 1950), mais aussi celle de F. Dard : « Une aventure vénitienne de Teddy Laution et de Betty Rumba », *Comic Burlesc*, juillet 1948 ; L'aventure vénitienne de Betty Rumba est assurément un pré-texte de l'œuvre de San-Antonio. La continuité avec le pastiche originel est soulignée dans *Réglez-lui son compte*, Lyon, Jacquier, 1949, p. 30. San-Antonio s'y souvient « *d'une gosseline que j'ai connue autrefois à Venise* ».

[10] « *Voici que P. Devaux nous raconte la Genèse avec la grâce désinvolte de Lemmy Caution lorsqu'il documente son chef sur une intrigue de la pègre* », Jean Cocteau, préface au *Livre des Darons sacrés, op. cit*., p. 13.

[11] Voir aussi Alistair Rolls, « "Throwing Caution to the French Wind": Peter Cheyney's Success Overseas in 1945 », *Australian Journal of French Studies*, 2006, 43 (1), pp. 35-47 et Alistair Rolls (ed.) *Mostly French: French (in) Detective Fiction*, Bern : Peter Lang, 2009.

[12] L'auteur avait déjà été traduit en français avant d'inventer Lemmy Caution. Un court roman policier, *Le Rayon qui tue* était paru chez Ferenczi en 1933, dans la Collection « Crime et police (n° 26).

[13] *Réglez-lui son compte, op. cit.*

[14] Ainsi pour Carroll John Daly (précurseur du noir mais considéré un écrivain moins accompli que Hammett, Cain, ou Chandler), la traduction de Charles de Richter est ainsi présentée : Adaptation de *La Mort noire* roman policier de Carroll John Daly, « À ne pas lire la nuit », N° 103, Les Éditions de France, 1937. On peut aussi supposer dans le choix de ce terme, un discret rappel par l'ancien secrétaire de Gaston Leroux sur son rôle dans la production du texte français.

[15] La page 4 de couverture de *Les Souris ont la peau tendre*, Paris, Fleuve Noir, 1951 note que « *Toute la presse a salué avec enthousiasme la sortie en librairie des San-Antonio* » et cite notamment *Le Canard Enchaîné* : « *À côté de San-Antonio, les héros de Peter Cheyney font figure de petites filles modèles* ». Ainsi que *La République* : « *On lit les « Révélations de San-Antonio » comme on lit un roman policier américain. Mais c'est mieux qu'un roman policier américain* ».

[16] San-Antonio, *La Tombola des Voyous*, cit. p. 132. L'acteur avait déjà été mentionné, cette fois plutôt comme chanteur dans *Fais gaffe à tes os*, *op.cit*., p. 41 (on y fredonnait « *le dernier succès de M. Eddy Constantine* »).

[17] Claude Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

[18] On trouve presque à chaque page des exemples de telles créations, qui font beaucoup pour le plaisir de la lecture de San-Antonio : « *sa figure est ramollie comme celle d'une poupée de cire qu'on aurait oubliée sur un radiateur électrique* » (*Réglez-lui son compte, op.cit.,* p. 125) ; « *Cette nouvelle me laisse froid comme une couleuvre qui serait enfermée dans un frigidaire depuis l'armistice* » (*ibid.*, p. 74) ; « *Le gérant […] a un sourire si mielleux qu'on est surpris de ne pas voir une dizaine de mouches posées dessus* » (*ibid*., p. 113).

[19] « Entre un homme satisfait et le « Vieux », il y avait à peu près autant de différence qu'entre Lollobrigida et le chancelier Adenauer », *Deuil express*, 1954, p. 87.

[20] « *Mais laissez-moi me reposer quelques temps. Ensuite je regagnerai Neuilly et je dirai à Félicie de me confectionner des rognons au Madère, because c'est là mon aliment favori* » (*Réglez-lui son compte*, p. 130)

[21] Ainsi par exemple de la traduction de deux heures (a couple of hours) : « *pendant une paire d'heures* » Peter Cheyney (traduction Boris et Michelle Vian), *Les femmes s'en balancent*, p. 187 et « *Héléna, que j'ai suivie une paire d'heures et qui s'est conduite comme une secrétaire en vadrouille* », San-Antonio, *Mes hommages à la donzelle*, p. 71.

[22] Ainsi, quand il prend la peine de faire remarquer, en note en bas de page que « *Les romans policiers ont ceci de commun avec les romans d'amour, c'est que l'ombre y est toujours complice* ». *Le Secret de Polichinelle*, p. 98.

[23] Avant cela, Verneuil avait, en 1952, porté le personnage de Caution (incarné par John Van Dreelen) à l'écran dans son film *Brelan d'as*. Mais le succès ira à l'adaptation par Bernard Borderie de la *Môme-vert-de gris*, vue par près de 4 millions de spectateurs à sa sortie en salles en 1953. Eddie Constantine jouera le rôle de Caution dans une quinzaine de films de divers réalisateurs, au cinéma et à la télévision : si la fin de sa grande période est le milieu des années soixante (avec le film de Borderie, *À toi de faire... mignonne*, en 1963) il apparait en 1983 dans deux épisodes de la fameuse série TV parodique autrichienne *Kottan ermittlet*, réapparait dans *Fruehling in Wien* (1984) de Peter Patzak et dans le téléfilm de Josée Dayan, *Le retour de Lemmy Caution* (1989), puis une fois encore chez Godard, en 1991.

[24] Dans ce film futuriste sous-titré « Une étrange aventure de Lemmy Caution », ce dernier, vieilli et la paupière lourde, joue il est vrai un rôle explicite d'archéologue d'un temps qui semble révolu, excavant d'anciens mythes populaires, de Nosferatu à Dick Tracy. Godard le fera revenir en 1991 dans *Allemagne année 90 neuf zéro*, incarnation du dernier espion, oublié et cherchant à rejoindre l'Ouest.

[25] Tel Tzvetan Todorov qui lui emprunte un exemple pour l'étude des agrammaticalités : « Les anomalies sémantiques ». *Langages*, 1re année, n°1, 1966, pp. 100-123 (p. 101).

[26] *The New York Times*, 6 Juin, 1951 (il s'agit de la nécrologie, intitulée : *Peter Cheyney, 55, novelist, is dead. Briton's Crime Stories, Written in Authentic American Style, Won World-Wide Favor*).

[27] La référence à Peter Cheyney peut valoir description de l'Amérique, comme dans le reportage de Bourvil, « *À New York, les jolies filles boivent de la limonade à la teinture d'iode* », *Radio 50*, 279, 25 février 1950, p. 2, où elle sert à créer une complicité : « *vous avez lu les romans de Peter Cheyney et vous connaissez sûrement les drugstores aussi* ».

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

[28] Cf. Dominique Jeannerod, *San-Antonio et son double*, PUF, 2010, « Albert Simonin et Le chef d'œuvre en argot », pp. 183-185.

[29] Avant San-Antonio, Cheyney, chez qui, au-delà de l'argot *« la percussion des mots l'emporte sur le vacarme de l'action »* (Francis Lacassin) a bien été *« l'idole du public »*. Comme le note Lacassin au début des années 1970 *« pour toute une génération, le nom de Cheyney s'entoure encore d'une aura sentimentale, d'une affection particulière »* (« Peter Cheyney ou le roman du discours », Préface à Peter Cheyney, *Les Étoiles se cachent*, Genève : Édito-service, 1973, p. VII).

[30] L'écrivain Hubert Monteilheit note dans un de ses romans policiers la langue verte de Frédéric Dard (*De quelques crimes parfaits*, Denoël, 1969, p. 59).

[31] San-Antonio, *Un éléphant, ça trompe !*, Fleuve noir, 1975, cité dans Jacques Bersani, Michel Autrand, Jacques Lecarme, Bruno Vercier, *La Littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1983, p. 782.

BIBLIOGRAPHIE

*** (1951). « Peter Cheyney, 55, novelist, is dead ». *The New York Times*, 6 Juin.

BERSANI, J., AUTRAND, M., LECARME, J., VERCIER, B. (1983). *La Littérature en France depuis 1945*. Paris : Bordas.

BOURVIL, A. (1950). « À New York, les jolies filles boivent de la limonade à la teinture d'iode ». *Radio 50*, 279, 25 février.

CHANDLER, R. (1988). *The Simple Art of Murder*. New York : Vintage books.

——— (2013). *Les Enquêtes de Philip Marlowe*, traductions révisées de l'anglais (États-Unis) par Cyril Laumonier. Paris : Gallimard, Coll. « Quarto ».

CHEYNEY, P. (1933). *Le Rayon qui tue*. Paris : Ferenczi, Coll. « Crime et police », № 26.

——— (1938). *This man is dangerous*. Glasgow : impr. W. Collins sons ; Leipzig, Paris, Bologne, The Albatross (The Albatross Mystery Club, Vol. 409).

——— (1938). *Poison Ivy: a novel*. Leipzig, The Albatross (The Albatross Mystery Club, Vol. 415).

——— (1940). *L'agent secret n° 1*, adapté de l'anglais par S. Ch. de Léo, Le Lynx ; № 8. Paris : Tallandier.

——— (1945a). *La Môme Vert-de-Gris*. Paris : Gallimard, Coll. « Série Noire ».

——— (1945b). *Cet homme est dangereux*, Paris : Gallimard, Coll. « Série Noire », № 2.

——— (1945c). *Duel dans l'ombre*, roman d'espionnage adapté de l'anglais par M. Arnaud. Paris : Albert.

——— (1947a). *Elles ne disent jamais quand* !, traduction et adaptation de M. Le Houbie, Le Masque, vol. 348. Paris : Librairie des Champs-Elysées.

——— (1947b). *On ne s'embête pas*, traduction de H. Thiès. Paris : Presses de la Cité.

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

——— (1947c). *Une enquête de Lemmy Caution : Les Femmes ne sont pas des anges*, traduit par L. Chantemèle. Paris : Presses de la Cité.
——— (1948a). *A toi de faire, ma mignonne*, trad. de l'américain [*sic*] par M. Duhamel. Paris : Gallimard, Coll. « Série noire », № 21.
——— (1948b). *Vous pigez ?*, traduit de l'anglais par J. Weil. Paris : Gallimard, Coll. « Série noire ».
——— (1949). *Les femmes s'en balancent*, trad. de l'américain par M. et B. Vian. Paris : Gallimard, Coll. « Série noire », № 22.
——— (1954). *Du pas banal* ["No ordinary Cheyney"], traduction de J. Weil, "Un Mystère", 77. Paris : Presses de la Cité.
COLETTE (1949). *Le Fanal bleu*. Paris : Ferenczi.
DALY, C.J. (1937). *La Mort noire*. Paris : Les Éditions de France, Coll. « À ne pas lire la nuit », № 103.
DARD, F. (1948). « Une aventure vénitienne de Teddy Laution et de Betty Rumba ». *Comic Burlesc*, juillet.
DAUVEN, J. (1956). « *Jean Cocteau chez les sirènes : une expérience de linguistique sur le discours de réception à l'Académie française de M. Jean Cocteau* ». Monaco : Éditions du Rocher.
DEVAUX, P. (1960). *Le Livre des darons sacrés*, préface de Jean Cocteau. Paris : Éditions de l'humour des temps.
DUHAMEL, M (1945) « Série Noire. Sous la direction de Marcel Duhamel », Texte reproduit dans Peter Cheyney, *Cet Homme est dangereux*, Paris : Gallimard, Coll. « Série noire », 1945, p. 7.
——— (1948). « Présentation de la Série Noire ». Texte imprimé sur les rabats de la jaquette de *Vous pigez ?* de Peter Cheyney, Paris : NRF Gallimard, mars 1949.
——— (1972). *Raconte pas ta vie*. Paris : Mercure de France.
EBURNE, J. (2005). "The Transatlantic Mysteries of Paris: Chester Himes, Surrealism, and the Série Noire". *PMLA,* v. 120.
GENETTE, G. (1970). « La rhétorique restreinte ». *Communications*, 16, Recherches rhétoriques, 158-171.
GIRAUD, R., DITALIA, P. (1996). *L'Argot de la Série Noire*, dictionnaire, t. 1, *L'argot des traducteurs*. Paris : Joseph K.
GOUANVIC, J.-M. (2007). *Pratique sociale de la traduction*. Arras : Artois Presses Université.
GUÉRIF, F. (2013). *Du Polar*. Paris : Payot & Rivages.
HAMMETT, D. (2009). *Romans*, nouvelle traduction intégrale par P. Bondil et N. Beunat. Paris : Gallimard, Coll. « Quarto ».
HARRISON, M. (1954). *Peter Cheyney, Prince of Hokum: A Biography*. London : N. Spearman.

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

———— (1955). *Peter Cheyney*. Paris : R. Laffont.
HOVEYDA, F. (1965). *Petite histoire du roman policier*, 2e édition. Paris : Pavillon.
JEANNEROD, D. (2010). « Albert Simonin et Le chef d'œuvre en argot ». In : *San-Antonio et son double*. Paris : PUF, 183-185.
KALIFA, D. (2005). *Crime et culture au XIXe siècle*. Paris : Perrin.
LACASSIN, F. (1973) « Peter Cheyney ou le roman du discours », Préface à Peter Cheyney, *Les Étoiles se cachent*, Genève : Édito-service.
MAGNY, C.E. (1948). *L'Âge du roman américain*. Paris : Seuil.
MILO, D. (1984). « La bourse mondiale de la traduction : un baromètre culturel ? ». *Annales*, Vol. 39, 1, 92-115.
MONTEILHEIT, H. (1969). *De quelques crimes parfaits*. Paris : Denoël.
MOURLON, J.-P. « Cheyney Peter (1896-1951) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne].
NARCEJAC, T. (1949). *Le roman policier noir, la fin d'un* bluff. Paris : Portulan.
NIMIER, R. (1965). « Le roman policier existentialiste ». In : *Journées de lecture*, II, Paris : Gallimard, 67-72 (première parution sous le titre « Le roman noir est-il sorti de cette tête ? », *Opéra,* 1er aout 1951).
QUENEAU, R. (1945). « Série Noire ». *La vie des livres*, 15 septembre (reproduit in : Robert Giraud, Pierre Ditalia, *L'Argot de la Série Noire*, dictionnaire, t. 1, *L'argot des traducteurs*, Paris : Joseph K, p. 354).
REBOUX, P. (1950). « Une couronne pour le patron ». In : *À la manière de*, Paris : Raoul Solar éditeur.
RIVIÈRE, F. (1989) « La Vie souterraine et le triomphe d'un Cockney », préface à Peter Cheyney, *Cigarettes, whisky et petites pépées*, Presses de la Cité, Coll. « Omnibus ».
ROLLS, A. (2006). « "Throwing Caution to the French Wind": Peter Cheyney's Success Overseas in 1945 ». *Australian Journal of French Studies*, 43 (1), 35-47.
———— (ed.) (2009). *Mostly French: French (in) Detective Fiction*. Bern : Peter Lang.
SAN-ANTONIO (1949). *Réglez lui son compte !* Lyon : Jacquier.
———— (1950). *Laissez tomber la fille*. Paris : Fleuve Noir.
———— (1951). *Les Souris ont la peau tendre*. Paris : Fleuve Noir.
————(1952). *Mes hommages à la donzelle*. Paris : Fleuve Noir.
———— (1953a). *Des dragées sans baptême*. Paris : Fleuve Noir.
———— (1953b). *Des clientes pour la morgue*. Paris : Fleuve noir.
———— (1954a). *Sérénade pour une souris défunte*. Paris : Fleuve Noir.
———— (1954b). *Bas les pattes*. Paris : Fleuve noir.
———— (1954c). *Deuil Express*. Paris : Fleuve noir.
———— (1955). *J'ai bien l'honneur de vous buter*. Paris : Fleuve Noir.
———— (1956a). *Les Doigts dans le nez*. Paris : Fleuve Noir.
———— (1956b). *Fais gaffe à tes os*. Paris : Fleuve noir.

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)

———— (1957a). *La Tombola des Voyous*. Paris : Fleuve Noir.
———— (1957b). *Les Anges se font plumer*. Paris : Fleuve Noir.
———— (1957c). *J'ai peur des mouches*. Paris : Fleuve Noir.
———— (1958a). *Tu vas trinquer San-Antonio*. Paris : Fleuve Noir.
———— (1958b). *Le Secret de Polichinelle*. Paris : Fleuve noir.
———— (1975). *Un éléphant, ça trompe !* Paris : Fleuve noir.
SCHWEIGHAEUSER, J.-P. (1984). « Le Noir dévoyé : Cheyney et Chase ». *Europe*, 664-665, 63-66.
SIMONIN, A. (1953). *Touchez pas au grisbi !* Paris : Gallimard, Coll. « Série Noire ».
TADIÉ, B. (1999). « Énoncer l'Amérique : Les Langues fantômes du polar ». *Revue Française d'Études Américaines,* 80, 56-68.
TODOROV, T. (1966). « Les anomalies sémantiques ». *Langages*, 1re année, № 1, 100-123.
VAILLAND, R. (1968). *Écrits intimes*. Paris : Gallimard.

BDD-A15857 © 2014 Editura Universitaria
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-15 02:43:12 UTC)