

André Vanoncini
Bâle

Léo Malet et Jacques Tardi: du roman policier à la bande dessinée

*Ist es denkbar, einen Roman bildhaft in Form eines Films oder „bande dessinée“ (Cartoon) darzustellen ohne dabei dessen literarischer Qualität verlustig zu gehen? Kann uns eine vergleichende Analyse dieser zwei Produkte helfen, deren Universum tiefer und besser zu verstehen? Kann eine derartige Vorgehensweise zu einem besseren Verständnis der linguistischen, der technischen, der stilistischen Aspekte sowie des kulturellen und ideologischen Hintergrundes der Autoren beitragen? Die Lektüre dieses Beitrags führt zu einer positiven Antwort. Nicht nur. Eine derartige Erkundung erweist sich als sehr interessant und aufschlussreich auf der pädagogischen Ebene, vor allem wenn es um zwei geniale Autoren geht: Léo Malet in *Brouillard au pont de Tolbiac* – ein zur Zeit des Thrillerfilms geschriebener Thriller – und Jacques Tardi, dessen Cartoon-Anpassung als ein Klassiker des „genre“ betrachtet wird. Mit dem Vergleich der zwei Texte eröffnet der Beitrag verschiedene Analyseniveaus, die insbesondere aus der didaktischen Perspektive interessant sind: Die textuelle Analyse, die Rolle des Schriftlichen im Übergang von der Prosa zum Cartoon, die Analyse der graphischen Übersetzung, die im Dekor aufgehende narrative Funktion und der für die zwei Autoren deutlich unterschiedliche Bezug zum kulturellen und ideologischen Kontext.*

Dans la vaste forêt de la littérature française, *Brouillard au pont de Tolbiac* de Léo Malet est une de ces belles plantes dont l'âge ne fait qu'accroître la vigueur. Publié en 1956 dans la série des *Nouveaux mystères de Paris*¹, le roman a été superbement adapté dans la bande dessinée de Jacques Tardi, parue sous le même titre². Le résultat est si convaincant qu'il invite les destinataires, quel que soit leur statut institutionnel de lecteurs, à réfléchir sur les procédés qui ont permis le passage du texte à l'image. Tel sera aussi le sens de la démarche que nous adoptons dans l'analyse qui suit³.

Brouillard au pont de Tolbiac comporte douze chapitres, introduits chacun par un titre. L'histoire, située en 1956, est narrée chronologiquement, à l'exception du chapitre trois qui opère un retour en 1927. Nestor Burma, averti par la lettre d'un ancien camarade hospitalisé, se rend à la Salpêtrière. Il comprend que le destinataire de cette missive, mort entre-temps des suites d'une attaque au couteau, est un ancien du Foyer Végétalien, refuge où lui-même séjourna en compagnie d'autres anarchistes. Le détective qui a déjà rencontré la belle et mystérieuse Bélita Moralès, se voit de plus confronté à la curiosité de la police au sujet de l'homme assassiné. Il se décide alors à commencer une enquête dans le XIII^e arrondissement⁴.

On peut noter d'emblée que Tardi, sur le plan purement structurel, ne s'écarte guère de l'axe central de l'action romanesque. La seule manipulation importante qu'il effectue au niveau de l'organisation dramatique concerne les apparitions de l'inspecteur Ballin. Celui-ci, placé sur le fond du pont de Tolbiac, et conçu d'après le modèle du *Cri* de Munch, occupe la toute

première image; il ressurgit à mi-parcours, dans le même lieu (T, p.42-43). Le dessinateur met donc en évidence, par un effet de montage, le déroulement simultané de plusieurs fils d'intrigue que le romancier, quant à lui, inscrit plus discrètement dans la texture de son œuvre, le rôle de Ballin se précisant à travers les propos du commissaire Faroux (M, p. 24). Tout rentre dans l'ordre originaire, cependant, quand Nestor Burma découvre le corps de Ballin, transpercé de coups de poignard (M, p. 139 sq.; T, p. 44 sq.).

Les autres modifications que Tardi apporte à la matière romanesque se justifient en grande partie par un souci de clarté et d'efficacité propres aux grands maîtres du genre. Ainsi renonce-t-il à la totalité des actions jugées digressives par rapport à la trame de l'histoire. De même supprime-t-il toute expansion descriptive qui ne sert pas de cadre immédiat à l'évolution d'un acteur. Enfin, la disposition des vignettes et du texte qui les complète témoigne d'une compétence technique exemplaire, que ce soit par le choix de la taille, du plan, de la prise de vue, de la coupe, du phylactère, d'apparence différente suivant sa fonction, du caractère ou du document inséré. Il vaut la peine de faire une analyse poussée de la conception des séquences, en invitant les étudiants à se répartir les pages⁵. Sans doute le roman se prête-t-il d'emblée à une mise en images. *Les Nouveaux Mystères de Paris*, en fait, émergent à l'époque du film noir triomphant, ce qui fait que toutes les enquêtes de Nestor Burma en abordent certaines formes narratives. Tardi l'a si bien vu qu'il transforme la simple mention d'une sortie au cinéma par Nestor et Bélita en une séquence de trois images, où l'on découvre

l'affiche d'*Il va y avoir du rififi chez les hommes*⁶, ainsi qu'une scène du même film vue de l'intérieur de la salle de «La Fauvette» (T, p. 42-43). Aussi Malet écrit-il en hommage à son illustrateur:

J'aurais aimé voir *Brouillard* porté à l'écran. Il y a eu des tentatives mais elles ont échoué. A défaut de film, la B.D. de Tardi pourra en tenir largement lieu. Et davantage mise en valeur par le crayon de Tardi que par la lanterne magique, somme toute éphémère, Béli-ta Moralès ne retournera pas sitôt au royaume des ombres. Je le répète: cette morte de papier a la vie dure⁷.

La réflexion de Léo Malet est juste à plusieurs titres. On sait, en effet, que toute transposition à l'écran d'une œuvre romanesque implique que la signification ouverte du texte soit saturée par l'inévitable charge de réalité propre à la reproduction photographique. La bande dessinée, bien plus stylisée et contrainte d'exhiber ses modes de fonctionnement, laisse, en revanche, davantage de champ à l'imagination créative des destinataires. Surtout, elle peut maintenir, si tel est son objectif, un certain nombre de qualités proprement textuelles du modèle littéraire. Là où le cinéma, comme son nom le suppose, doit modérer le recours à la laborieuse «voix off», la bande dessinée peut faire entendre le discours du narrateur, à condition de lui assigner une place délimitée. Aussi Tardi, au moyen de phylactères rectangulaires, situés en haut ou au bas des vignettes, parvient-il à restituer des bouts de récit, de même qu'il reproduit, dans les bulles, des fragments d'échanges dialogués.

Cela dit, le dessinateur impose néanmoins au texte original une série de modifications, dues soit aux contraintes formelles de son art, soit aux évolutions de la langue française. Les vignettes offrent, en effet, peu d'espace, de sorte que des formulations jugées trop longues font souvent l'objet d'un raccourcissement. Ainsi «Fils de pute!» et plus court qu'«Enfant de

putain!» (T, p. 37; M, p. 124); «dans le cul» plus compact que «dans les fesses» (T, p. 56; M, p. 172).

A d'autres moments, Tardi modernise discrètement un élément de langage argotique ou familier. Il préfère par exemple «tu n'as qu'à fermer ta gueule!» à «tu n'as qu'à fermer ton sucrier» (T, p.20; M, p. 68), «piège à cons» à «attrape-nigaud» (T, p. 23; M, p. 75), «Arabes» à «Krouias» (T, p. 25; M, p. 83), «balle» à «dragée» (T, p. 37; M, p. 124).

Quoi qu'il en soit, roman et bande dessinée possèdent de toute façon leurs qualités spécifiques. Léo Malet est un grand magicien du mot, un virtuose du langage associatif dans la plus pure et noble tradition gauloise. Tropes, figures de diction, de construction, de pensée, métacommentaires, sans parler d'un riche lexique argotique, forment une sarabande endiablée de tours langagiers⁸. Quant aux exemples, il est toujours intéressant d'en proposer le relevé et le classement à des étudiants afin d'en discuter les enjeux théoriques. Je me bornerai à évoquer ici quelques cas:

- Métonymie: [A propos de la rue Watt] «Watt? C'était un nom prometteur, question lumière, mais ça ne dépasserait certainement pas le stade des promesses» (p.112); «A Dieu Watt. Je laissai tomber» (p. 134).
- Attelage: [A propos d'un chauffard] «Il était schluss, pas possible! Ou Anglais. Les deux, sans doute. Il roulait à gauche, tous feux éteints...» (p. 143).
- Dislocation à la Céline: [A propos de Dolorès] «En voilà une qui devait s'en foutre, de la ligne» (p. 91).
- Métaphore filée: [A la Salpêtrière] «à l'intérieur du cagibi qui avait avalé mon infirmière comme un cachet d'aspirine» (p. 42).
- Polysémie: [A propos d'un compagnon pourri qui a abattu l'inspecteur Ballin et qui, pour justifier sa nervosité, prétend avoir mal digéré] «Qu'est-ce qui ne passait pas, déjà?

Ah! oui! des huîtres! Ou peut-être du poulet. Du poulet truffé. Lardé» (p.180).

Léo Malet évite de privilégier une seule option variationnelle du langage, comme l'ont fait, par exemple, Albert Simonin ou Frédéric Dard avec l'argot «parigot». Il en résulte un tissu textuel finement brodé que le lecteur a envie de déchiffrer avec autant de plaisir que l'intrigue policière⁹.

Tardi dispose de bien moins de ressources pour obtenir pareil effet. La dynamique créatrice de l'instrument langagier produit un ensemble de surdéterminations que les contraintes de l'image ne permettent guère de restituer. Les vignettes captent l'intérêt du lecteur à titre individuel, plusieurs possédant d'ailleurs une remarquable force évocatrice par leurs qualités inhérentes. On mentionnera à ce propos la belle juxtaposition par bandes verticales d'une porte de cabine téléphonique et d'un urinoir sur fond de mur carrelé, qui rappelle toute une culture du bistrot parisien dans les années cinquante, non sans remonter allusivement à «Fontaine» de Duchamp¹⁰.

On comprend dès lors que, chez Tardi, l'espace urbain, qu'il soit intérieur ou extérieur, assume une fonction narrative équivalente et souvent même



supérieure à celle des personnages-acteurs qui s’y meuvent. Comme le dit Marie-France Sculfort:

L’impact du décor sur les personnages se manifeste par les rayures et les carroyages piégeant l’individu (p. 16 à 21), des images surcadrées emprisonnant le personnage dans des espaces fermés, des bandes noires ou grises bouchant perpétuellement le ciel: pluies ou architectures (métro, rue Watt), l’abondance des panneaux de signalisation, les fléchages, obligations et interdictions semant le désarroi (p. 24, vignette 5-p. 27, v. 1-p. 27, v. 7), tout un réseau de signes qui s’entrechoquent et s’anéantissent¹¹.

Il reste à porter notre attention à la manière dont les deux créateurs manient les références historiques et culturelles dans leurs œuvres respectives¹². Léo Malet, comme dans la plupart de ses romans, fait accéder le lecteur, en deçà de la période des années 1950, à plusieurs strates chronologiquement antérieures. Dans *Brouillard au pont de Tolbiac*, cette recherche du temps perdu, outre l’épisode du Foyer végétalien, démarqué par une mise en italiques (M, p. 63-72), s’opère à travers de brèves allusions à certains contextes historiques ou à des affaires politiques et criminelles.

Malet s’intéresse surtout à l’anarchisme dans l’évolution historique et sociale de la France durant la première moitié du XX^e siècle. Le premier nom à se voir mis en évidence est celui de Jean-Jacques Liabeuf. Ouvrier cordonnier faussement accusé de proxénétisme, il provoque la police au point de tuer un agent, ce qui lui vaut la guillotine. Le jour de son exécution (30 juin 1910) se déroulent d’importantes manifestations ouvrières. Un tel esprit de rébellion, doublé d’un puissant sens de l’honneur, impressionne le milieu anarchiste, de sorte que le meilleur ami du jeune Burma, cordonnier de son état, porte le surnom de «Liabeuf». Que Malet à son tour lui garde une mémoire respectueuse se révèle à travers le fait qu’il lui consacre une

ample note aux dimensions d’article de dictionnaire (M, p. 54).

La Belle Epoque marque l’émergence d’un anarchisme jugé authentique. A en croire Michel Winnock¹³, le mouvement perd pourtant dès le début du nouveau siècle une partie de ses adhérents et de ses idéaux. La «bande à Bonnot», qui terrorise la France de 1911 à 1913, semble révélatrice de cette évolution. Elle allie, en effet, la nouvelle mode de la criminalité en automobile à une justification idéologique appelée «illégalisme». L’objectif affiché est de reprendre aux exploiters le bien qu’ils ont acquis sur le dos des exploités. La mobilisation de 1914, qui réussit à discipliner les masses pour les envoyer au massacre, ne laisse subsister parmi les anarchistes que de groupuscules formés de marginaux intellectuels. Que les chefs de guerre, en particulier Clémenceau et Foch, chantres du sacrifice nécessaire à la mère patrie, ne soient guère prisés par les esprits libertaires apparaît clairement dans les propos de Burma aux pages 45 à 47.

A l’époque du Foyer végétalien, l’anarchisme semble avoir largement renoncé à ses affinités avec le mouvement ouvrier. Des théosophes, des naturistes et des pansexualistes cherchent à y faire valoir leurs doctrines et modes de vie. Si l’«illégalisme» reste une option possible, la plupart de ses partisans l’adoptent par opportunisme, comme le souligne bien Abel Benoît, alias Lenantais (M, p. 67-70).

L’élection du Front populaire et la guerre civile espagnole, pour des raisons différentes mais symétriques, sonnent le glas de l’anarchisme militant (cf. M, p. 83). Le reste est surtout silence: le garçon de recettes de la Société des Frigos, M. Daniel, disparaît en 1936, émettant juste encore quelques signes de vie factices depuis ... l’Espagne (M, p. 76, 174, 176, 188). L’inspecteur Ballin, qui s’obstine à enquêter sur ce mystère, se fait déporter par les Allemands à Buchenwald, d’où ne revient que son

fantôme, sans pour autant avoir lâché son idée d’élucider l’affaire du pont de Tolbiac.

La nuit et le brouillard semblent avoir englouti un passé peu avouable. Quand des résidus malodorants de cette période remontent en surface, on a vite tendance à les refouler sous prétexte de devoir se débattre avec une actualité autrement brûlante. Léo Malet présente à ce propos une astucieuse combinaison de références à double sens qui peut prendre aisément place dans une leçon consacrée à l’ironie.

Tout commence à la brasserie Rozès où le chauffeur de la voiture de police choisit de faire entendre aux clients *Gare au gorille*: «Brassens constituant le fond sonore d’un entretien à propos d’un vieil anar, ça ne manquait pas de sel» (M, p. 78). Lorsqu’on passe les commandes, un quart Vichy semble satisfaire les modestes exigences de l’inspecteur Fabre, «sur qui devaient déteindre toutes ces histoires de buveurs de flotte» (M, p. 78). L’allusion aux végétaliens auparavant évoqués se double ici d’un renvoi prémonitoire au gouvernement du maréchal. Trois pages plus loin le tissu de références se densifie, en effet, au point de nouer étroitement les retombées hexagonales de la guerre d’Algérie, la période de l’Occupation et celle du drapeau noir:

[Le commissaire Faroux] - Dans ce quartier, mon vieux, où sa grouille d’Arabes, sans qu’on puisse distinguer lesquels sont pour nous, lesquels contre, on s’occupe plus activement qu’ailleurs des banales agressions nocturnes, surtout commises par des norafs.

- Ah! oui! parce que ça s’agite dans la colonie coloniale! Fellaghas et compagnie, quoi?

- Exactement. Un jour, c’est un sidi buveur de pinard qui se fait casser la gueule par un autre sidi respectueux du Coran...

- On revient à votre foyer végétalien, ricana Fabre.

- Ne parlez donc pas. Vous serez obligé de vous taper un second Vichy, lui

lançai-je.

Il la boucla.

Faroux reprit:

– Le lendemain, c’est un hôtelier ou un gargotier musulman qui est rançonné par les «percepteurs» du F.L.N. Entre-temps, les mêmes «percepteurs – ou opportunistes mariolles qui savent nager en eaux troubles – se procurent du fric par d’autres moyens. Une petite agression de-ci de-là, avec soulèvement du portefeuille de l’agressé.

L’inspecteur ne dit pas que nous rejoignons, à présent, l’ancien dada illégaliste de certains anars, mais il ne devait pas en penser moins (M, p. 82-83).

Que les nouveaux mystères de Paris ne tiennent pas seulement aux agissements de quelques malfrats, mais aussi à des écrans idéologiques et des tabous politiques, Léo Malet est un des rares écrivains dans les années 1950 à le dire sans gêne¹⁴. Une certaine ironie du sort a pourtant fait que l’écrivain a connu un rejet de type anti-célinien en raison de ses propos parfois anti-juifs, anti-noirs, anti-arabes, anti-gitans et anti-féministes¹⁵.

Tardi, en tout cas, prend soin de gommer systématiquement les énoncés explicitement ou implicitement racistes du roman de Malet. Exeunt les «norafs», «sidis» et autres «krouiàs», alors que les monuments parisiens se couvrent unilatéralement de tags «FLN vaincra» (T, p. 22, 60) et «Algérie libre!» (T, p. 63)¹⁶.

Quant aux équivoques du passé vichyste, le dessinateur les laisse de côté, préférant insister sur le contraste socio-économique entre l’avant- et l’après-guerre: le Paris des années 1950 se couvre d’une publicité emblématique de la société de consommation débutante, avec l’omniprésence de BYRRH, VIANDOX, NOILLY-PRAT, SUZE et PSCHITT (T, p. 25, 26, 62, 68).

C’est là sans doute une dimension essentielle de l’œuvre de Malet, qui envisage avec un malaise certain le triomphe du matérialisme moderniste à l’orée des trente glorieuses. Ses

anciens compagnons anarchistes transformés en entrepreneurs dynamiques en témoignent éloquentement. Ce sont eux qui ont profité le plus du brouillard qui s’est posé sur les rues du XIII^e arrondissement et ne semble plus vouloir les quitter¹⁷. De cette grisaille laiteuse, principal thème atmosphérique du roman, personne ne sort indemne. La mort dans le «quartier des brumes»¹⁸ semble frapper indistinctement les bons et les mauvais. Elle a cependant le bon goût de réserver au plus vil d’entre eux un parcours final digne de sa ténébreuse existence:

Baurénot courait... vers la morgue... Exactement vers la morgue. Le brouillard s’empara bientôt de lui. Et un grand cri, un véritable hurlement de damné domina, la seconde qui suivit, le roulement d’un train venant en sens inverse (M, p. 201).

Notes

¹ Léo Malet, *Les Enquêtes de Nestor Burma et Les Nouveaux Mystères de Paris*, t. II, Robert Laffont, «Bouquins»; *Brouillard au pont de Tolbiac*, Christian Bourgois, «10 / 18». Mes citations renvoient à cette dernière édition. Elles seront précédées de la lettre M.

² Casterman, 1982. Mes citations renvoient à cette édition. Elles seront précédées de la lettre T.

³ Je tiens à remercier M^{me} Chantal Weber dont le travail de séminaire consacré au même sujet m’a été d’une grande utilité.

⁴ Pour suivre le commentaire développé ci-après, le mieux est de tenir à portée de main le roman et la bande dessinée. Comme les deux œuvres existent en version poche, leur utilisation en classe ne devrait pas poser de problèmes. L’enseignant pourra s’appuyer par ailleurs sur l’excellent dossier pédagogique établi par Marie-France Sculfort, «Brouillard au pont de Tolbiac», *Nouvelle Revue pédagogique*, n° 9, mai-juin 1986, p. 23-24.

⁵ On pourra consulter à ce sujet M. Kolp, *Le Langage cinématographique*, Bruxelles, Revue de l’Université de Bruxelles, 1992 et S. Rohlf, *Léo Malet Nouveaux Mystères de Paris in der Tradition von Kriminal und Parisroman*, Regensburg, S. Roderer Verlag, 1996.

⁶ 1954, mis en scène par Jules Dassin.

⁷ «Propos badins à prétentions “historiques” sur un cadavre coriace et un brouillard plus ou moins dissipé.» Placé en introduction à l’édition citée de l’œuvre de Malet-Tardi.

⁸ Ces catégories sont empruntées au *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* par Michèle Aquien

et Georges Molinié, *Le Livre de poche*.

⁹ Voir à ce sujet mon article «Léo Malet et Charles Baudelaire. De l’enquête policière à la quête poétique», *Poétique*, n° 110, avril 1997.

¹⁰ Le dessinateur pousse sa liberté d’interprète jusqu’à inscrire Léo Malet en personne au premier plan de la vignette 1, p. 58, hommage conçu dans le registre hitchcockien.

¹¹ *Art. cit.*, p. 26.

¹² Le concept de “référence” sera envisagé ici tel que Paul Ricoeur le traite dans *Temps et récit*, t. I, Seuil, «L’ordre philosophique».

¹³ *La Belle Époque*, Perrin, “Tempus”, p. 182-188. Pour une image authentique de l’anarchisme dans les années 1920, on consultera l’autobiographie de Léo Malet, *La Vache enragée*, Hoëbeke, 1988, p. 74-98, et les documents d’André Colomer publiés en annexe à l’édition ici citée de *Brouillard au pont de Tolbiac*.

¹⁴ Dans de nombreux romans du cycle, l’intrigue se rattache aux compromissions de la période de l’Occupation. On ne mentionnera ici que *120, rue de la Gare*, *Les Eaux troubles de Javel*, *Du Rebecca rue des Rosiers*, *Pas de bavards à la Muette*. Sur l’évolution de la mémoire collective française après 1945, on consultera Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Seuil, «Points Histoire», 1990.

¹⁵ Didier Daeninckx, dans une interview donnée à *Bibliosurf.com* (décembre 2006), conseille de lire à ce sujet Gilles Pidard, «La Série brune»: racisme anti-arabe et guerre d’Algérie dans le polar français», dans *Violence et colonisation*, éditions Syllepse, 2003. A titre comparatif, il est possible de problématiser dans ce cadre la présentation que fait Hergé des Africains, des Arabes et des Juifs. On sait que le débat à ce sujet ne manque pas de vigueur.

¹⁶ Ce qui n’empêche pas qu’il soit qualifié à son tour d’«anarchiste de droite» en raison de ses travaux sur Céline, Malet et Vérant. Voir Mathieu Lindon, «Le poilu de la BD», www.libération.fr/portrait/, 25 octobre 1996.

¹⁷ Il est intéressant de relever dans le roman toutes les occurrences de *brume* et de *brouillard*, ainsi que de certains termes associés (*ombre*, *crachin* etc.).

¹⁸ *Le Quai des brumes* de Pierre Mac Orlan en est certes une source d’inspiration.

André Vanoncini

est professeur de littérature françaises moderne à l’Université de Bâle. Ses travaux portent sur Balzac, Cendrars, Simonon, Modiano, Léo Malet, le roman policier. Engagé en partie dans la formation des enseignants du secondaire, il accorde une attention particulière à l’analyse textuelle et à la mise en œuvre didactique de cette dernière.