



**HAL**  
open science

# Le Polar américain : déraison, coups de poing et actes de lecture

Vincent Platini

► **To cite this version:**

Vincent Platini. Le Polar américain : déraison, coups de poing et actes de lecture. Revue LISA / LISA e-journal, 2009. hal-01773598

**HAL Id: hal-01773598**

**<https://hal.science/hal-01773598>**

Submitted on 26 Apr 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## The Hard-Boiled Fiction: Unreason, Punching and Act of Reading

Vincent Platini  
(Paris, France)

### Abstract

*If the detective novel is considered as a basically rational genre, American hard-boiled fiction is characterized by its violence and its resistance to chatter. What can readers learn from a text that doesn't try to think nor ensure stable truths? How can one name "detective novel" a text that doesn't resolve any mystery? The hard-boiled fiction distances itself from the rational method of the English detective novels and, broadly speaking, calls discourse into question. The hard-boiled detective doesn't think, he acts, punches his enemies and messes up moral categories. Nevertheless, this primacy of action is not vain. It implies active forms of writing and reading as a response to modern society. Rather than a theoretical knowledge, hard-boiled fiction promotes pragmatism and encourages its reader to act on his/her environment. Helped by the structure of the text and its modes of publishing, a specific reading mode appears, based on cutting and cross-checking. The reader learns to interpret and reformulate the fiction in relation to his/her own interests.*



## Le Polar américain : déraison, coups de poing et actes de lecture

Vincent Platini  
(Paris, France)

---

Vincent Platini est doctorant en littérature comparée à l'université Paris-4 Sorbonne. Il travaille sur les utilisations idéologiques de la figure du gangster durant l'entre-deux-guerres (Allemagne, États-Unis, France). Son domaine de recherche concerne la littérature, la paralittérature et le cinéma de cette période.

---

**S**'il est un genre littéraire dédié à la réflexion, ce doit être le roman policier. La formule est élémentaire mais persistante. Le poncif du détective qui collecte les indices, pipe à la main, pour élucider un crime complexe a contribué à assimiler le roman policier à un roman de la ratiocination. Cette conception pour le moins réductrice est notamment due à la première tradition critique qui a institué le genre. En effet, le récit fut d'abord considéré comme une (re)mise en ordre, selon les principes de la raison, d'un monde stable, un instant perturbé par le crime. Avant même Régis Messac et son étude sur *Le Detective Novel et l'influence de la pensée scientifique* (1929), Siegfried Kracauer définissait ainsi les romans policiers : « Ce qui les unit et les caractérise tous est l'idée dont ils témoignent et qui préside à leur production : l'idée de la société civilisée et parfaitement rationalisée [...]. Ce dont il s'agit dans ces romans n'est pas la reproduction fidèle de ce

que l'on appelle civilisation, mais bien plutôt, et dès le début, l'accentuation du caractère intellectualiste de cette réalité.»<sup>1</sup> Miroir déformant, le genre exagère l'aspect rationnel du monde, sans pourtant faire complètement oublier sa déraison. En effet, celle-ci peut ressurgir lorsque la conception de la réalité qui sous-tend le genre est déstabilisée.

Les premiers critiques s'étaient principalement intéressés au roman de détection, inauguré par Poe mais surtout représenté par les auteurs anglais<sup>2</sup>. Cependant, dans les États-Unis des années 1920, émergeait un nouvel avatar du genre qui fit entendre quelques éclats d'irrationnel. Ce que l'on nommera *hard-boiled fiction* – ce polar américain « dur » apparu au début des années 1920 – prête voix à la déraison, traduisant une inquiétude liée aux bouleversements du siècle débutant. La guerre, la

---

<sup>1</sup> KRACAUER Siegfried, *Le roman policier. Un traité philosophique*, trad. par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris : La Petite Bibliothèque Payot, 2001, 32.

<sup>2</sup> Sans se perdre dans les méandres des filiations littéraires, on peut situer la naissance du roman policier anglophone en 1841 avec la publication de *The Murders in the Rue Morgue* de Poe. D'emblée placé sous l'égide de la rationalité, le genre traverse l'Atlantique et prend son essor en Angleterre avec le succès des *Sherlock Holmes* de 1887 à 1927. Fils du positivisme de la seconde moitié du XIXe siècle, le détective incarne l'apothéose de l'esprit scientifique. Cette figure gagne encore en célébrité avec le succès d'Agatha Christie (*The Murder of Roger Ackroyd*, 1926) et de ses confrères britanniques. Ainsi, à l'époque où émerge le polar, le roman de détection à l'anglaise connaît un Âge d'or qui ne se limite pas à la vieille Europe. Les enquêtes de Holmes et de Poirot sont lues et appréciées par le public américain. Cette bonne fortune permet la naissance, aux États-Unis, de détectives ratiocineurs qui jouissent d'un succès indéniable. C'est le cas, par exemple, du Philo Vance de S.S. Van Dine (*The Benson Murder Case*, 1923). Il faut donc nuancer l'opposition entre le public d'une littérature policière vieillie et celui d'un nouveau roman américain. Il reste cependant indéniable que le polar a voulu s'émanciper de la morale victorienne archaïque et s'est défini contre une littérature transatlantique. Les *detective stories* rationnelles ont été perçues par une frange du public américain – notamment par les auteurs de *Black Mask* – comme une production anglaise et féminisée. En effet, les auteurs les plus célèbres de cette époque sont des femmes (Agatha Christie, Dorothy Sayers, Josephine Tey, Margery Allingham, Gladys Mitchell), britanniques, qui écrivent dans un anglais conventionnel (à titre d'exemple, l'adhésion au *London Detection Club* impliquait de prêter serment au « King's English »). Inversement, les auteurs de polars aux États-Unis revendiquent une certaine virilité – qui passe par la violence de leurs histoires – et l'utilisation d'une langue proprement américaine incarnant des valeurs propres au

crise économique, l'urbanisation et l'industrialisation de la société ont mis à mal les valeurs et les certitudes héritées du XIXe siècle. Sans réduire les œuvres littéraires à leur dimension historique et sociologique, on peut les envisager comme une réponse à ces bouleversements. En effet, si la vision du monde se trouble, le roman policier ne peut plus affirmer si aisément la toute-puissance de la raison. Comment le détective peut-il rétablir un ordre dont les valeurs ne sont plus assurées ? La question n'est pas tant de savoir quelle est la vérité à établir, mais s'il y a encore une vérité à établir et quelles sont les conséquences esthétiques de ces incertitudes sur le roman policier. Peut-on même encore parler de roman policier lorsque l'enquête ne résout rien ou ajoute à la confusion ?

Plutôt que d'exclure le polar du genre policier, il faut se demander ce que l'on y apprend – et ce « on » qui apprend est à mettre au premier plan de notre réflexion. En effet, le genre policier dans son ensemble présuppose une lecture cognitive et déductive. Le roman de détection met son public au défi de résoudre l'énigme avant son héros. Disposant des mêmes indices, il apprend à inférer des conclusions logiques à partir du texte. Qu'en est-il lorsque le polar ne l'assure plus d'aucune vérité ? Notre propos vise à démontrer que la fiction *hard-boiled* cherche moins la solution d'une énigme, sa vérité, qu'une *praxis* et un nouveau mode de lecture face à un monde bouleversé.

Il faut rappeler l'importance qu'accordaient les producteurs de textes aux goûts du lecteur<sup>3</sup>. Les exigences commerciales des revues dans lesquelles parurent les polars commandaient une écoute attentive du public. Révélant le profil sociologique de la clientèle à cibler et lui permettant d'exprimer ses préférences, le courrier des lecteurs tenait une place de choix dans la politique éditoriale des magazines *pulp*. L'avis du public était-il vraiment pris en compte ? La correspondance entre Shaw et Erle Stanley Gardner<sup>4</sup>, un des écrivains vedettes de *Black Mask*, ou encore les paroles de Sutton à Carroll J. Daly<sup>5</sup>, le père du détective *hard-boiled*, le laissent penser. Les déclarations fanfaronnes de Shaw selon lesquelles les

---

<sup>3</sup> Cette préoccupation rejoint une tendance plus générale aux États-Unis où se forme la notion d'opinion publique durant les premières décennies du siècle. Cet intérêt se traduit, entre autres, par de constantes enquêtes d'opinion et sera institutionnalisé en 1935 avec la création, par George Gallup, du *American Institute of Public Opinion*. Néanmoins, on peut aussi lier l'intérêt accru pour le goût du lecteur au développement de la publicité. Depuis le lancement par Frank Munsey, en 1882, de *The Golden Argosy*, alliant tirage important et large espace publicitaire, la réclame constitue une manne non négligeable pour tout magazine populaire. Si la publicité tient une place moindre dans les magazines *pulp* – conséquence du modeste pouvoir d'achat des lecteurs supposés –, elle n'en demeure pas moins présente et force les rédactions à connaître précisément la composition sociologique et les intérêts de son public. Ainsi, le courrier du lecteur, dans *Black Mask*, fournit le prétexte à un premier sondage puisqu'il était demandé d'y préciser son âge, sa profession, son statut marital, son salaire hebdomadaire, et autres renseignements (possession ou non d'une voiture, d'une assurance-maladie etc.). Au-delà d'une simple correspondance commerciale, un éditorial intitulé « Help » (*Black Mask*, vol. 12, n°10, décembre 1929, 4) joue sur une relation plus personnelle lorsque Joseph T. Shaw demande l'aide des amis lecteurs. En effet, le rédacteur en chef dit avoir parié avec un publicitaire qu'il pourrait aisément connaître les goûts de son public : à nous de le tirer de ce mauvais pas en lui adressant un courrier détaillé. L'étude de marché se présente ainsi comme un simple coup de main, tout naturel dans la communauté de lecture. De manière plus systématique, les magazines incitaient leurs lecteurs à leur faire part de leur goût en matière de fiction. Les articles de Joseph T. Shaw sont remplis de ces appels au public ; dans la rédaction d'un magazine tel que *Crime Busters* circulaient, tous les mois, quelques feuillets de recommandations pour les auteurs, fondées sur l'analyse du courrier des lecteurs. Autour des fictions populaires et les informant, tout un dispositif se chargeait de recueillir les doléances des consommateurs.

<sup>4</sup> Cf. SMITH Erin A., *Hard-Boiled : Working-Class Readers and Pulp Magazines*, Philadelphie : Temple University Press, 2000

<sup>5</sup> George Sutton, à la tête de *Black Mask* entre 1922 et 1924, aurait déclaré à Daly qu'il continuerait à publier ses textes bien qu'il ne les aimât pas, parce que le courrier des lecteurs

auteurs avaient les mêmes préoccupations que les lecteurs, formant ainsi une communauté d'esprit autour du magazine, avaient un fond de vérité. Ces écrivains constituaient une sorte de prolétariat de la plume dont les aspirations pouvaient converger avec celles de leur public. Auteurs et lecteurs correspondaient ainsi étroitement. Est-ce à dire qu'ils s'harmonisaient dans le texte ? Les innovations du polar, loin de désorienter le public, correspondaient-elles à ses nouvelles préoccupations ?

Quelles étaient ces préoccupations ? La critique de ces dernières années a déjà entrepris de les cerner<sup>6</sup>. Selon Erin Smith, les réclames et le cotexte des magazines indiquent le rêve d'une ascension sociale par le savoir pratique, l'affirmation d'une virilité et d'un individualisme menacés. Il est indéniable que le gangster, sortant du lot pour régenter la ville, et le détective, enquêtant depuis les bas-fonds jusqu'au beau monde, comblent ces attentes. Néanmoins, plutôt que de ressasser ces analyses, il faut en rappeler les limites. Le travail de Smith, comme elle le reconnaît elle-même, reste hypothétique puisque les rédacteurs en chef ont avoué avoir inventé certaines lettres d'un lectorat par ailleurs moins homogène qu'il n'y paraît. L'interpénétration des publics de *pulps* et de *slick papers*,

---

les plébiscitait. Cf. SERVER Lee, *Danger Is My Business. An Illustrated History of the Fabulous Pulp Magazines : 1896-1953*, San Francisco : Chronicle Books, 1993, 65.

<sup>6</sup> Pour un aperçu de ce nouveau courant critique, cf. BRAUER Stephen, « An Aesthetics of Crime », in *American Quarterly*, vol 53, n°3, septembre 2001, 535-547.

moins prolétaires, plus féminins, fut en partie éclipsée par une stratégie publicitaire exacerbant les différences entre les lignes de publication – donc entre les lectorats supposés – pour mieux affirmer l'identité du magazine. Néanmoins, le public auquel la fiction *hard-boiled* s'adressait explicitement n'était pas forcément celui qui le lisait, ce qui devint patent lorsque certains auteurs de *Black Mask* sortirent du ghetto littéraire. Les besoins du lectorat dans toute sa diversité ne peuvent être résumés en quelques pages. On peut en revanche s'intéresser au lecteur et au mode de consommation implicites pour comprendre l'apprentissage que ces textes mettent en oeuvre.

L'horizon d'attente et l'écart esthétique des textes nous fournissent un premier champ d'hypothèses : les divergences par rapport à la tradition du roman policier ou à l'utilisation quotidienne de la langue pourraient faire écho aux aspirations des lecteurs. Cependant, il reste à savoir comment ces écarts furent lus, comment le texte fut actualisé. Ainsi, on tentera d'ébaucher, en scrutant la structure du texte, son mode de consommation. L'étendue du corpus nécessite de restreindre l'étude aux œuvres qui ont connu un certain succès, et notamment celles parues dans le magazine *Black Mask*. Celui-ci, développant une politique éditoriale cohérente, fut assez représentatif du polar de l'entre-deux-guerres. Les appels à la participation du public et la défiance envers la ratiocination contribuèrent à l'élaboration d'un discours novateur. Face au crime, il



s'agissait d'agir ; loin des palabres, il fallait des mots efficaces : le détective du polar frappa son lecteur et la littérature policière à l'estomac.

### **Sur les ruines du *detective novel* : la déraison du polar**

**[On the ruins of the detective novel: hard-boiled fiction's unreason]**

Le détective *hard-boiled* s'oppose à la rationalité du roman policier par ses méthodes peu orthodoxes. Plutôt que de rétablir l'ordre, son enquête le perturbe davantage en dénonçant l'absurdité du monde. Cette attaque n'est pas seulement dirigée contre le roman policier traditionnel mais contre la discursivité en général qui reflète un monde absurde. Les mots ne valent plus grand-chose et le polar pose plus de questions qu'il ne résout d'énigmes.

L'écart esthétique du polar consiste surtout à dépouiller le détective de sa dignité de fin limier. Opposer le roman de détection d'influence anglaise et le *hard-boiled* est un lieu commun de la critique auquel les auteurs de *Black Mask* contribuèrent délibérément. En effet, comme l'écrivait Chandler, Dashiell Hammett a sorti le crime du vase vénitien où les Anglais le conservaient précieusement pour le jeter dans le

caniveau<sup>7</sup>. Sam Spade et ses confrères sont d'une autre trempe que Philo Vance, le détective souvent moqué de S.S. Van Dine, que l'instinct aristocrate tient éloigné du commun des mortels. Les durs à cuire, payés chichement, buvant et parlant franchement, ont des accents prolétaires<sup>8</sup>. Surtout, ils réfléchissent moins qu'ils ne foncent. Ils ne se préoccupent pas de collecter les indices mais de dégainer : « There might be a hundred clews around and I'd miss them. I've got to have a target to shoot at. »<sup>9</sup> déclare Race Williams. La violence est souvent une méthode d'investigation. Il suffit de considérer le massacre de *Red Harvest* (17 morts) de Hammett pour comprendre que, ici, on ne ménage pas le suspect. Louis Beretti, personnage éponyme du roman de Clarke, explique même comment faire avouer celui qu'on interroge : «...to push him around a little, and maybe throw a bullet or two at him, and not be too God damned careful about missing him. »<sup>10</sup> La violence et l'action ne s'opposent pas seulement à la patiente réflexion du détective anglais ; elles déterminent la structure narrative du polar. Il s'agit moins de reconstituer un crime que de poursuivre le criminel. Contrairement au roman anglais, l'histoire du crime initial perd de son importance dans le

---

<sup>7</sup> Cf. CHANDLER Raymond, « The Simple Art of Murder : An Essay », *The Simple Art of Murder*, New York : Vintage Books, 1988 [1950], 14

<sup>8</sup> « He is a relatively poor man, or he would not be a detective at all. He is a common man or could not go among common people. [...] He talks as the man of his age talks... », *idem*, 18.

<sup>9</sup> DALY Carroll John, *The Snarl of the Beast*, Boston : Gregg Press, 1981 [1927], 247.

<sup>10</sup> CLARKE Donald Henderson, *Louis Beretti*, New York : Vanguard Press, 1929, 238

polar, au profit de l'investigation<sup>11</sup>. Auparavant rétrospective, l'enquête se fait prospective et, fonçant tête baissée, le détective n'est plus à l'abri d'un mauvais coup. Ses recherches ne mènent pas à une explication définitive qui livre immédiatement le coupable à la justice ; elles l'entraînent dans une série de péripéties. Le criminel s'enfuit et se débat en des scènes rapides et musclées. Son arrestation n'est pas le fruit d'une méditation ; elle est rythmée par des détonations.

Le détective perd alors de son immunité littéraire. Il frappe, il est tabassé, il tue et récolte aussi quelques balles. Dans « l'histoire du détective vulnérable »<sup>12</sup>, les petites cellules grises servent moins que les poings et l'intuition. Alliant la violence à l'irrationnel, le polar piétine les règles édictées par le *London Detection Club*<sup>13</sup>. Le détective peut ici céder à ses intuitions et à ses impulsions. Les personnages de Hammett découvrent parfois le criminel au gré du hasard. L'enquête de Ned, dans *The Glass Key*, semble souvent aléatoire. Ce joueur professionnel multiplie les coups de bluff pour découvrir l'assassin. Sa chance le sort de quelques mauvais pas, mais c'est finalement un rêve qui va l'orienter vers la clé du mystère. La réflexion n'est pas absente mais elle est reléguée parmi d'autres éléments accidentels. Au début de son enquête, Ned laisse ainsi

---

<sup>11</sup> Cf. TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris : Éditions du Seuil, 1971.

<sup>12</sup> *Id.*, 14.

<sup>13</sup> Fondé en 1928, ce club regroupe les plus éminents auteurs du roman policier anglais. Ronald A. Knox rédige en 1930 dix règles pour écrire une enquête policière, parmi lesquelles il est

échapper un témoin : il se saoule en l'attendant et, plutôt que de le filer avec précaution, il le questionne sans ambages et se fait tabasser par un homme de main qui le laisse vomissant sur le trottoir. Dans le polar, le détective s'oublie. Négligeant les méthodes anglaises, guère utiles dans ce monde, le justicier de la fiction *hard-boiled* perd la belle âme que lui avait confectionnée le roman traditionnel.

La violence et la déraison du polar sont liées au mauvais genre de son détective. Auparavant, reflet quasi-désincarné de la retenue victorienne, celui-ci prend désormais corps, buvant à l'excès et embrassant quelques femmes fatales. L'impureté du héros tend à le confondre avec le truand. La situation du détective est en effet ambivalente. N'étant ni du côté du crime, ni du côté de la police, il rend une justice toute personnelle. « Three Gun » Terry se définissait ainsi : « I ain't a crook, and I ain't a dick [...]. I'm in the center of a triangle ; between the crook and the police and the victim »<sup>14</sup>. Alors que le fin limier anglais, irréprochable, symbolisait une dichotomie claire entre le Bien et le Mal, le détective *hard-boiled* est un personnage trouble. Combattant le crime à bras le corps, il peut être contaminé et devenir à son tour le vecteur du mal<sup>15</sup>. Quand ses employeurs ne manipulent pas,

---

recommandé de ne pas se fier aux intuitions ou aux coïncidences. La violence n'est pas même évoquée tant cette méthode semblait incongrue aux écrivains anglais.

<sup>14</sup> DALY C.J., « Three Gun Terry », in NOLAN William B. (dir.), *The Black Mask Boys. Masters in the Hard-Boiled School of Detective Fiction*, New York : William Morrow and Company, Inc., 1985 [mai 1923], 43

<sup>15</sup> Cf. TADIÉ Benoît, *Le Polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Paris : PUF, 2006, 114

telle Brigid dans *The Maltese Falcon*, il peut prendre le goût du sang comme dans *Red Harvest*. Pour *The Glass Key* ou *Louis Beretti*, les cartes se brouillent un peu plus puisque ce sont des gangsters qui mènent l'enquête. Le coupable est certes châtié mais la justice peut-elle être rétablie par un enquêteur aux mains sales ?

Dans le polar, la fin de l'enquête ne signifie pas une remise en ordre. Le roman se clôt sans que le crime ait été annihilé et la justice se fait souvent hors-la-loi. Le détective ne rétablit pas un équilibre. Il soulève une pierre pour découvrir une société grouillante de malfrats. La première enquête se perd alors dans les méandres d'un monde corrompu. Dans « *Rough Justice* »<sup>16</sup> de Frederick Nebel, Donahue est à la recherche d'un receleur. Un policier qui le renseigne est abattu. Donahue a tôt fait de retrouver son homme pour s'apercevoir qu'il est totalement étranger au meurtre : c'est un trafiquant d'alcool qui, se croyant découvert, avait fait le coup. Un délit mineur fait place à un meurtre absurde. Le détective ne peut effacer le crime dans un monde entièrement vicié ; au mieux, il le provoque en posant des questions indiscretes. Il dérange un instant le bon fonctionnement d'une société criminelle : « My way of learning is to heave a wild and unpredictable monkey-wrench into the machinery » confiait Sam Spade<sup>17</sup>. Punir les malfaiteurs ne signifie même pas rendre la

---

<sup>16</sup> NEBEL F., in NOLAN W. B., *ibidem*, [novembre 1930].

<sup>17</sup> HAMMETT D., *The Maltese Falcon*, in *Complete Novels*, New York : The Library of America, 1999, 465.

justice. En effet, le châtement s'apparente souvent à un règlement de comptes entre bandes rivales. C'est le cas dans *Red Harvest* et *The Glass Key*, où l'enquêteur monte les truands les uns contre les autres pour parvenir à ses fins. Le crime équilibre ainsi le crime en un système absurde de compensations qui « n'ont d'autre objet que la perpétuation d'un équilibre qui représente la société tout entière dans sa plus haute puissance du faux »<sup>18</sup>. Plutôt que de rétablir la vérité, le détective pointe le mensonge sans pour autant lui opposer un démenti. Le polar ne corrige pas, il souligne la déraison.

Néanmoins, comment pourrait-il résoudre une énigme dans un monde qui a cessé de correspondre aux discours raisonnables ? L'érosion des valeurs traditionnelles chez les auteurs de l'après-guerre ne concernait pas seulement Hemingway ou Dos Passos. Les écrivains des magazines *pulp* appartiennent également à la « génération perdue » dont parlait Gertrud Stein. Leur expérience du front était rappelée aux vétérans lecteurs et leur écriture en portait les stigmates. Elle se traduisait notamment par des doutes quant aux notions de légitimité et de culpabilité. Comment distinguer le criminel de l'innocent alors que tous ont participé au massacre patriotique ? De fait, nombreux sont les gangsters qui reviennent du front. Tony, dans *Scarface* d'Armitage Trail, reçoit symboliquement sa balafre lors d'un fait d'arme qui lui vaut une

---

<sup>18</sup> DELEUZE Gilles, « Philosophie de la Série Noire », in *L'Île déserte et autres textes*, Paris : Minuit, 2002, 117

médaille. Après la guerre, la décoration et la gloire militaires disparaissent, mais la cicatrice traumatique et la violence perdurent. Comme l'expliquait Freud dans *Considérations actuelles sur la guerre et la mort*, la guerre a annulé des siècles de développement moral ; elle a révélé la tartuferie de l'homme dit civilisé, ses pulsions asociales et ses désirs de meurtre. Le crime appartient à l'ordre établi et ses explosions sont même moins hypocrites que les accents du discours moral.

En effet, les belles phrases et les textes de loi n'ont guère de valeur dans le polar. Les politiciens s'étaient gargarisés de discours patriotiques pour justifier les massacres. Louis Beretti use ironiquement des termes de Liberté et Démocratie pour annoncer son engagement alors qu'il part chercher l'excitation que ne lui procurent plus les filles et l'opium. La Prohibition a encore accru la méfiance du polar quant aux beaux discours. Malgré le 18<sup>e</sup> amendement, le trafic d'alcool n'a jamais été aussi florissant. Juges et gouverneurs ont leurs propres fournisseurs ; la police et la justice sont corrompues ; les textes de loi sont écorchés ou ignorés. *Habeas Corpus* dans la bouche de Tony (*Scarface*, Howard Hawks, 1932) devient *Hocus Pocus* quand il est libéré par un avocat marron. Le détective, quant à lui, fait peu de cas des livres et du code pénal pour décider de la marche à suivre : « Right and wrong are not written on the statutes for me, nor do I find my code of morals in the essays of long-winded professors »,

déclarait le détective Race Williams<sup>19</sup>. Cette remarque illustre une défiance plus générale à l'encontre du savoir livresque, du discours savant et des grandes phrases. La « génération perdue » ne se méfie pas seulement des déclarations ronflantes qui ont pu mener à la guerre, elle considère la rhétorique et la belle littérature comme vaines face au monde moderne. « I don't like eloquence : if it isn't effective enough to pierce your hide, it's tiresome ; and if it is effective enough, then it muddles your thoughts » résume le détective hammettien<sup>20</sup>. La langue employée doit être courante et les phrases tranchantes. Les personnages à la parlure alambiquée sont d'emblée suspects, tel Gutman dans *The Maltese Falcon*, ou tournés en ridicule comme le poète niais et désemparé de « The Girl with Silver Eyes »<sup>21</sup> du même Hammett. L'écrivain, ou du moins celui qui en prend la pose, n'est pas le bienvenu dans le polar. Ainsi, Daly ne fait aucun mystère de son art quand il explique au *Writer's Digest* en 1947 : « Paragraphing, I simply paragraph when I begin to see too many black lines one after the others [...] About grammar. The answer is simple. I don't think anybody cares »<sup>22</sup>.

Benoît Tadié a récemment mis en évidence que ce refus correspondait à l'émergence d'une langue proprement américaine dans la

---

<sup>19</sup> DALY C.J., *The Snarl of the Beast*, op. cit., 12

<sup>20</sup> « Zigzags or Treachery » , in HAMMETT D., *Nightmare Town, Stories*, New-York : Alfred A. Knopf, 1999 [1er mars 1924], 99.

<sup>21</sup> HAMMETT D., *Nightmare Town, Stories*, op. cit., [24 juin 1924].

<sup>22</sup> NOLAN W. B., *ibid.*, 40.



littérature. Au-delà du rejet de la prose anglaise, il faudrait souligner la perte de valeur qu'a subie le mot depuis la fin du XIXe siècle. En effet, après la naissance des *pulps* en 1882 avec *The Golden Argosy* aux États-Unis, la littérature populaire a pris des dimensions industrielles. Le journalisme de masse a, quant à lui, connu un tournant décisif avec l'apparition du premier tabloïd moderne, le *Daily News*, en 1919. La prolifération de textes, subordonnés à des photos racoleuses, conduit à une relativisation du mot. Les paroles ne pèsent pas bien lourd et les écrits ne garantissent aucune vérité. « Oh, newspapers make mistakes once in a while [...] I even make'em myself »<sup>23</sup>, explique un journaliste à Louis Beretti. Effectivement, les journaux deviennent souvent des vecteurs de mensonges, corrompant ainsi la figure du *muckcracker* américain. Ce qui est publié reste sujet à caution. Les auteurs de *pulps* ont conscience de l'inflation du mot à laquelle ils participent. Ils n'aspirent pas à résoudre une énigme par une vérité définitive. Ainsi, des explications divergentes d'un même crime s'accumulent et se substituent les unes aux autres. Comme l'explique Steven Marcus<sup>24</sup>, le détective hammettien ne perce pas à jour les faux témoignages. Il les déconstruit pour y substituer une autre réalité tout aussi illusoire : son activité est créatrice de fictions dans la pleine conscience de leur artificialité.

---

<sup>23</sup> CLARKE D.H., *ibid.*, 238.

<sup>24</sup> MARCUS Steven, « Introduction », in Hammett D., *The Continental Op*, New York : Vintage Books, 1989 [1974].

Pareillement, Chandler accumule les récits d'un même événement sans y apporter de terme définitif. Ainsi, dans « *Blackmailers Don't Shoot* »<sup>25</sup>, Mallory raconte plusieurs versions de l'intrigue selon les personnages qui le questionnent, le payent ou le menacent. Un policier conclut la nouvelle en lui présentant les aveux d'un gangster qui l'innocente et ajoute : « *Of course, if you don't like his story...* »<sup>26</sup> Une autre version des faits est toujours possible. Celle-ci est mensongère, mais qu'importe ? Un coupable a été trouvé et le détective s'en sort sain et sauf. L'énigme du polar se dissout ainsi dans les conventions et l'accumulation des récits.

Cette désaffection quant au discours traduit une attitude désemparée face au monde. Dans *The Maltese Falcon*, Flitcraft, après avoir failli mourir accidentellement, reconnaît la contingence de l'existence. Un sentiment d'absurde affleure fréquemment dans le polar, qui se contenterait selon certains de pointer les errances humaines sans y remédier<sup>27</sup>. Certes, la fiction *hard-boiled* ne professe pas plus de vérités immuables que d'impératifs moraux. Cependant, la relativisation de la rationalité et de son discours ne signifie pas une inanité de la lecture. Face à un monde théoriquement insaisissable, le polar cherche un mode d'action.

---

<sup>25</sup>CHANDLER R., in NOLAN W. B., *ibid.*, [décembre 1933].

<sup>26</sup>*Id.*, 261.

**Agir, c'est penser****[Acting is thinking]**

La fiction *hard-boiled* privilégie l'action et la dresse en esthétique. Plutôt que de comprendre le monde, elle le transforme. Les agissements de ses héros doivent ainsi avoir des effets concrets aussi bien sur leur environnement que sur les lecteurs. Le polar n'est pas fait de grands mots, mais il met en place une parole qui fait acte.

Le registre de langue utilisé participe de cette dynamique. Alors que l'identité linguistique est théorisée et institutionnalisée aux États-Unis<sup>28</sup>, l'écriture veut se distinguer du phrasé européen. Certains auteurs (Walt Whitman, H.L. Mencken, mais aussi Raymond Chandler et James M. Cain) reprochaient à l'anglais britannique de se perdre dans l'emphase et les méandres rhétoriques ; l'américain des polars est une langue populaire, orale, qui a intégré les apports du *slang*. Cet argot popularisé par les journalistes romanciers – tels Ben Hecht, W.R. Burnett ou D.H. Clarke – se caractérise par sa concision et son énergie. Mencken y voyait « an excess of word-making energy. It relates itself to the standard

---

<sup>27</sup> Cf. TADIÉ B., *ibid.*, 13.

<sup>28</sup> À ce sujet, cf. TADIÉ B., *ibid.* On peut rappeler qu'en 1923, année de la première publication de Dashiell Hammett dans *Black Mask*, Frank Ryan, sénateur de Chicago, fait adopter une loi selon laquelle la langue officielle de l'Illinois sera désormais appelée langue américaine et non plus langue anglaise, car les lois, les coutumes et les idéaux américains ainsi que la langue par laquelle ils s'expriment diffèrent fondamentalement de l'anglais européen. Par ailleurs, il faut citer la parution en 1919 de l'important ouvrage de H. L. Mencken, *The American Language*, qui théorise la spécificité de la langue américaine.

language a great deal as dancing relates itself to music »<sup>29</sup>. Hérité du *cant*, l'argot des voleurs, le *slang* conserve toute la brièveté de sa fonction marginale<sup>30</sup>. Il s'agit de parler vite et efficacement. Ainsi, l'écriture du polar se caractérise par une syntaxe épurée, un vocabulaire populaire et monosyllabique<sup>31</sup>. Le style d'un auteur comme Paul Cain se constitue par des phrases paratactiques et des asyndètes qui se fondent bien souvent sur la puissance évocatoire du *slang*. Le titre de son roman, *Fast One*<sup>32</sup>, en est un bel exemple : deux monosyllabes qui connotent la vitesse et peuvent signifier, au choix, un coup rapide, un coup en traître, ou une voiture puissante ; bref, autant d'éléments qui se retrouveront dans cette histoire de gangsters, ponctuée de trahisons, de bagarres et de poursuites automobiles. Dès le seuil du livre, le lecteur est prévenu en deux mots que le texte est explosif.

La primauté de l'action correspond bien entendu à des exigences éditoriales. Il s'agissait de ne pas ennuyer le lecteur supposé – mâle, issu des classes populaires – par des épanchements à l'eau de rose ou de savantes tergiversations. Déjà, les *story weeklies*, ancêtres des *pulps*,

---

<sup>29</sup> MENCKEN Henri Louis, *The American Language : An Inquiry into the Development of English in the United States*, New York : Alfred A. Knopf, 1980 [1919], 557.

<sup>30</sup> Ainsi, Mencken cite Ernest Booth : « Brevity, conciseness, is the essence of thieves' jargon. To be able to convey a warning and the nature of the danger in a single word or phrase is the test. » (« The Language of the Underworld », *American Mercury*, Mai 1928, cit. in MENCKEN H.L., *ibid.*, 578)

<sup>31</sup> À titre d'exemple, William Marling dans son étude sur la prose de Hammett a déterminé que 77% des mots employés sont monosyllabiques et que 98% d'entre eux sont d'origine anglo-saxonne, rendant les emprunts aux langues latines exceptionnels (Cf. MARLING W., *Dashiell Hammett*, Boston : Twayne, 1983, 43 46).

<sup>32</sup> CAIN Paul, *Fast One*, États-Unis : Resurrectionary Press, 2000 [1933]

tenaient compte de ce goût pour l'action : « Sensational fiction with *no* philosophy ! » promettait l'un d'eux à la fin du XIXe siècle<sup>33</sup>. De manière plus péremptoire, Shaw définissait le lecteur idéal de *Black Mask* comme « responsive to the thrill of danger, the stiring of exhilaration of clean, swift, hard action »<sup>34</sup>. Ce goût supposé du public se confirmait par le courrier de lecteurs agacés par le style trop complexe ou le manque d'action de certains textes<sup>35</sup>. Par ailleurs, le format de publication déterminait la production littéraire, privilégiant la nouvelle, mais surtout le dialogue et l'action. Le texte était d'autant plus trépidant que les délais de remise de manuscrit ne permettaient pas aux auteurs d'élaborer des énigmes trop sophistiquées. Chandler résumait ainsi les critères présidant à l'écriture du récit : « The technical basis of the *Black Mask* type of story [...] was that the scene outranked the plot, in the sense that a good plot was one which made good scenes. [...] This was inevitable because the demand was for constant action; if you stopped to think you were lost. »<sup>36</sup>

Les poursuites et les bagarres tiennent effectivement une place de choix dans l'enquête, mais elles correspondent aussi bien à des besoins

---

<sup>33</sup> SERVER L., *ibid.*, 18.

<sup>34</sup> SHAW J.T, in SMITH E., *ibid.*, [février 1932], 28.

<sup>35</sup> C'est du moins ce que Louis Adamic soulignait dans son étude du courrier des lecteurs, très critiques envers les « auteurs prolétariens » tel que William Rollin. Cf. ADAMIC Louis , « What the Proletariat Reads », *The Saturday Review of Literature*, vol. 11, n°20, 1<sup>er</sup> décembre 1934, cit. in SMITH E., *ibid.*, 136.

<sup>36</sup> CHANDLER R., « Introduction », *Trouble Is My Business*, New York : Vintage Books, 1988 [1950], 8.

éditoriaux qu'à un rapport particulier au monde. Ces fusillades ne sont pas vaines et le polar apparaît comme une littérature en action.

Dans un monde absurde où les motivations individuelles comptent peu, les personnages n'ont pas à rendre compte de leurs dilemmes ou de leurs raisons. Louis Beretti ne cherche ainsi même pas à se justifier devant ses amis truands : « Explanations didn't count in his world. What happened was all that mattered »<sup>37</sup>. La psychologie d'un personnage n'est plus longuement décrite ; elle est remplacée par l'action. Cependant, cette substitution ne signifie pas un abêtissement du roman. Pour Shaw, le dynamisme devait faire sens : «...we held that action is meaningless unless it involves recognizable human character in three-dimensional form »<sup>38</sup>. L'action a une fonction révélatrice dans ce monde de faux-semblants. Les personnages, menteurs ou mutiques, se dévoilent par leurs agissements. On pourrait presque dire qu'ils ne sont que ce qu'ils font. Sacrifiant sa vie privée à sa profession, disparaissant même derrière son titre, tel l'anonyme Continental Op, créé par Hammett, le détective se détermine par son activité.

Cette activité vise une transformation du monde. Loin d'être une scène de crime qu'il faut laisser intacte, le lieu de l'action est à la disposition des personnages. À la fin du premier chapitre de *Fast One*,

---

<sup>37</sup> CLARKE D.H., *ibid.*, 267.

<sup>38</sup> SHAW J.T., « Introduction », *The Hard-Boiled Omnibus. Early Stories from Black Mask*, New York : Simon and Schuster, 1946, 6.

alors que le héros fait face à des truands menaçants, le narrateur s'alloue une dizaine de lignes pour décrire les lieux. Cette description n'est pas seulement représentative du polar par sa brièveté mais par les éléments qu'elle met en place : un coffre-fort, des fusils, une échelle, une porte dérobée. Plus qu'un sens symbolique ou un effet de réel, ces objets ont une utilité concrète, renfermant l'enjeu de la confrontation, permettant de menacer, d'entrer, de s'enfuir. La description se constitue d'éléments dramatiques qui s'offrent au personnage agissant. Elle tend les bras à l'action ou, plus exactement, elle est teintée d'action. Ainsi, « Gundown »<sup>39</sup> du même Cain débute par trois meurtres successifs, rendus encore plus abrupts par les ellipses spatio-temporelles et le mutisme du criminel. On tue sans autre forme d'explication et tout mot ne servant pas l'action (tel le phatique « Hello ! » que lance, dans son bain, un homme à son meurtrier) devient absurde. L'action passe avant tout et c'est seulement en tant que clauses qu'apparaissent les phrases descriptives. Ces quelques annotations, pourtant banales (« It became very quiet in the street », « It was raining, a little », « The water reddened. Faintly, the phonograph lisped 'Hi de ho' ... »<sup>40</sup>), sont mises en valeur par la disposition typographique et font office d'hyperbates ironiques à ce massacre. Face aux meurtres, ces phrases apparaissent bien creuses, mais se chargent du poids du crime (la rue résonne encore de la fusillade, l'eau

---

<sup>39</sup> CAIN P., « Gun Down », in NOLAN W.B., *ibid.*, [mars 1933].

du bain se colore). L'environnement n'est pas un simple cadre, il est produit par les personnages. L'action déborde sur la description, révélant un monde susceptible d'être transformé.

Cette modification de l'environnement par l'action rejoint évidemment un discours moral plus large. L'homme transforme le monde, et sa corruption peut s'inscrire dans le paysage de la terre promise. L'univers urbain symbolise cette décadence. À l'opposé du discours jeffersonien exaltant la bonté du monde rural, la ville du polar prend des airs de Babylone. Hammett a souvent imaginé un lieu de cauchemar, dirigé par le crime, comme dans *Red Harvest* et sa « Poison ville » ou encore *Nightmare Town* (1924) et son agglomération construite par et pour les truands. Tel Caïn, premier assassin, fondateur de la première ville, les gangsters se font bâtisseurs. Qu'ils ouvrent des établissements, dirigent des municipalités, ou colonisent des îles entières comme dans *Fast One*, ils façonnent le monde à l'image de leurs crimes.

Ces descriptions ne sont cependant pas un simple état des lieux. Contrairement à ce que semble penser Benoît Tadié<sup>41</sup>, le polar ne se résume pas au seul constat de la décadence du monde. Le dur à cuire, sans restaurer un ordre idéal, montre qu'un changement est possible,

---

<sup>40</sup> *Id.*, 201-204.

<sup>41</sup> Ainsi, il écrit dans l'« Introduction » de son excellente étude à propos du polar : « Il met en équation le mal et la modernité, exprimant un sentiment d'aliénation individuelle et de dislocation collective auquel il ne propose aucune forme de remède – sinon la consolation procurée par les actions du héros et la lucidité, le détachement, le style ou l'humour de l'auteur qui parvient à extraire des formes "intéressantes" ou "amusantes" de ces réalités sinistres » (*in* TADIÉ B., *ibid.*, 3).



pour le meilleur ou pour le pire. Le détective, lançant une clé à mollette dans la machinerie, fait chuter les notables et peut détruire des villes entières (*Red Harvest*). Cette transformation par l'action appelle également une réaction. Le polar fait réagir le lecteur par des fictions coup-de-poing. « Kick-Back »<sup>42</sup> d'Ed Lybeck en offre un bel exemple. Un journaliste, Harrigan, tente de dénoncer la collusion du politicien Kane et du truand Crocker. Convoqué par celui-ci qui veut l'intimider, il parvient à dérober un carnet compromettant. Poursuivi, il perd conscience dans un accident de voiture et se réveille pour être torturé par les bandits qui veulent récupérer le document. Réussissant à s'enfuir, il tue involontairement Kane, puis raconte l'histoire à son patron en révélant qu'il a réellement perdu le carnet dans l'accident. Dernier rebondissement, l'article de Harrigan ne sera jamais publié : Kane doit rester aux yeux des lecteurs un honnête citoyen car sa mort, attribuée aux gangsters, va provoquer un sursaut des électeurs. En d'autres termes, l'effet produit sur le public l'emporte sur la vérité. L'unique preuve étayant l'article de Harrigan est au centre des recherches mais elle est littéralement expulsée de la nouvelle, au beau milieu du récit, lors d'une ellipse narrative. Cet élément rationnel et l'article de journal dont il doit prouver la vérité sont rejetés par un autre texte, fictif, qui se fonde moins sur le discours que sur les chocs. Peu importe ; le principal est de faire réagir le lecteur. C'est du

---

<sup>42</sup> LYBECK E., « Kickback », in SHAW J.T., *ibid.*, [janvier 1932].

moins ainsi que se défendait la culture de masse, accusée de se complaire dans la violence. Comme le déclarait un ouvrage journalistique présentant des clichés de truands abattus à Chicago : « The ultimate good of the death picture far outweighs the shock it may have on [...] the newspapers readers »<sup>43</sup>. Cette littérature n'explique rien, elle cherche à transformer ses lecteurs en les heurtant. L'action et la violence donnent du poids aux mots du polar.

La violence fonde et valorise l'écriture de la fiction *hard-boiled*. Elle renvoie à un monde imprévisible où toute relation peut être renversée par une brutale péripétie, un couteau dans le dos ou une fusillade. « Kick-Back », principalement structuré autour des tortures infligées à Harrigan pour le faire taire, se nourrit de ce qui devrait imposer le silence. L'écriture fait alors corps avec le personnage et ressent les coups qu'il encaisse. Ainsi, dans *Fast One*, les ellipses se calquent sur les pertes de conscience du héros et les chapitres débutent souvent lorsque Kells ouvre les yeux. De manière inattendue, alors que le polar stigmatisait la vanité du discours, sa violence revalorise le mot. En effet, parmi les gangsters, toute parole de trop peut provoquer un meurtre. Le truand parle peu mais choisit ses mots avec précaution. Dans *Little Caesar*, Rico et Pete négocient un accord pour éviter une guerre et leur diplomatie est saluée

---

<sup>43</sup> Anonyme, *X Marks the Spot, Chicago Gang Wars in Pictures*, Spot Publishing Co., 1930.

par un des lieutenants : « That's the good word »<sup>44</sup>. Inversement, les bavards sont impitoyablement éliminés, tel Mac Laurin dans *Louis Beretti*. Le héros lui-même sait que seuls les actes comptent dans ce roman. Ainsi, le mot devient action. La première phrase de *Louis Beretti* déclenche une fusillade qui conduit à la naissance du héros. Le verbe se fait ainsi créateur. Le mot de la fin n'est pas moins performatif puisque Louis clôt ainsi le roman : « Shut up ! ». Face à l'inflation des discours (des personnages trop bavards, de la littérature anglaise trop rhétorique, et paradoxalement des publications populaires - *pulps*, tabloïds et *paperbacks*), le polar propose un mot agissant, frappant de tout son poids le personnage et le public. La fiction *hard-boiled*, éliminant le bavardage pour viser l'efficace, se fait alors guide de lecture.

### **Lectures, coupures et recoupages**

#### **[Readings, cuts and cross-checkings]**

L'écriture du polar suppose une lecture réactive et sélective. Sa consommation, loin d'être passive, incite à une remise en question du texte, à une sélection en son sein et à sa reformulation. La lecture du polar enseigne une *praxis* du recoupage.

---

<sup>44</sup> BURNETT William R., *Little Caesar*, New York : Dial Press, 1929.

Si les discours mensongers foisonnent dans le roman *hard-boiled*, il s'agit d'adopter une lecture critique. Le personnage doit savoir lire entre les lignes. Ainsi, Kells donne un tuyau à un reporter en lui tendant son journal : « If you read your paper a little more carefully... »<sup>45</sup> Le renseignement n'est jamais écrit noir sur blanc ; le lecteur est prié de le déduire, comme dans tout roman policier. Néanmoins, dans le polar, l'exégèse n'accouche pas d'une vérité immuable ; elle claironne sa subjectivité. La « réalité » est traduite par un texte dont l'écriture et la lecture correspondent à des intérêts particuliers. Dans *Fast One*, le journal qui prétend pourfendre la corruption est bientôt contrôlé par Kells et sa bande. Inversement, l'acte de lecture est subordonné aux intérêts du public. Ainsi, ce ne sont pas les gros titres, mais une annonce discrète dans le journal qui officialise la victoire de Rico sur son rival. Ces lignes, anodines pour le commun des lecteurs, font part des vacances prises par Arnold Wolch, et pourtant « the underworld was convulsed and thousands of extra copies of the paper were sold »<sup>46</sup>. Le public pégriot traduit cette annonce : elle concerne moins Little Arnie que Rico et ces vacances sont une mise à la retraite. L'événement et le texte sont les mêmes pour le cave et le truand, mais leurs interprétations diffèrent. Ce perspectivisme était sensible dans « *Blackmailers Don't Shoot* ». Le même crime peut être expliqué différemment selon les préoccupations de

---

<sup>45</sup> CAIN P., *Fast One*, op. cit., 41.

chacun : « Maybe *you'd* like the story better this way... »<sup>47</sup> dit le détective Mallory à Rhonda, une suspecte, avant de lui livrer une version des faits plus avantageuse. Le polar rappelle au public qu'un récit, de son écriture à son actualisation par la lecture, s'articule autour d'intérêts particuliers. Cette relativisation constitue une invitation herméneutique ; elle enjoint à réinterpréter un texte selon des critères subjectifs. Comme l'a montré Wolfgang Iser<sup>48</sup>, ce processus est commun à l'ensemble de la littérature. Dans le polar, il se thématise. Devant la multiplicité des versions, le lecteur est enjoint à faire un choix plutôt que de chercher la vérité.

Le lecteur de la fiction *hard-boiled* isole et sélectionne les éléments du texte qui répondent à ses besoins, le transformant ainsi en artefact culturel. Selon Erin Smith, le déroulement de l'intrigue et la solution de l'énigme l'intéressent souvent moins que l'attitude à adopter en certaines circonstances, les vêtements à porter ou les connaissances nécessaires pour gravir l'échelle sociale. Il ne considère pas le texte dans son unité structurale, comme le révèlent les admonestations de Shaw dans un article intitulé « How to Read *Black Mask* Stories » : « If you skip over the pages, you will miss the background and the details of the complete picture which each story presents. [...] You cannot get the full force of

---

<sup>46</sup> BURNETT W.R., *ibid.*, 189.

<sup>47</sup> CHANDLER R., « Blackmailers Don't Shoot », *op. cit.*, 259.

<sup>48</sup> Iser a souvent parlé de l' « indétermination des textes littéraires comme condition de leur effet ». Devant les écueils du texte, le lecteur doit faire appel à des critères subjectifs pour produire le sens. Cf. ISER W., *L'Acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*, trad. par Evelyne Sznycer, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1985.

these stories if you spoil your own pleasure by reading them the wrong end first »<sup>49</sup>. L'enquête policière est encore mise à mal, mais cette fois par une lecture qui désarticule et recompose le récit. Le texte incite à cette transformation. Mettant l'accent sur la scène plutôt que l'histoire, le polar favorise une lecture fragmentaire : « The ideal mystery was one you would read if the end was missing »<sup>50</sup> expliquait Chandler. L'écriture elliptique et la parution en épisodes incitaient à considérer les scènes pour elles-mêmes. L'intrigue était d'autant moins suivie dans son ensemble qu'elle était arborescente, échevelée, et que certains auteurs, tel Chandler pour *The Big Sleep*<sup>51</sup>, avouaient ne pas pouvoir en donner la solution. Cette fragmentation d'une lecture s'intéressant plus aux détails et aux personnages secondaires, aux techniques de combat et de séduction qu'à l'identité du coupable, correspondrait selon Smith, à un lectorat « taylorisé »<sup>52</sup>. En effet, les intrigues décousues, tant critiquées par le public lettré, ne dérangent pas forcément le public prolétaire, accoutumé à une organisation rationnelle du travail. S'échinant sur des tâches isolées sans voir la réalisation d'ensemble, ces lecteurs auraient lu le polar selon le même processus.

L'explication serait tentante si elle n'était pas, elle aussi, trop mécanique. Elle met certes en avant la lecture fragmentaire du public

---

<sup>49</sup> SHAW J.T., in SMITH E., *ibid.*, [octobre 1922],139.

<sup>50</sup> CHANDLER R., *Trouble Is My Business*, *op. cit.*, 8.

<sup>51</sup> Cf. SMITH E., *ibid.*, 81.

populaire, mais risque de l'assimiler à une consommation machinale. Or, ce morcellement du texte fonde une reconstruction du sens. Face à la profusion d'événements et d'informations, le détective et le lecteur doivent faire leur choix. Sean McCann<sup>53</sup>, analysant la scène du *Maltese Falcon* où Spade découvre le corps de son associé, y voit une réécriture de l'allégorie de la caverne : le détective entouré d'indices et de panneaux publicitaires est englué dans une toile de significations, aveuglé par les innombrables informations du monde urbanisé. Son enquête consistera à y faire le tri. Les paroles de Race Williams préférant tirer sur une cible que considérer les indices ne sont pas qu'un aveu de brutalité. Le détective ne peut plus embrasser toutes les informations qu'on lui soumet. Il doit opérer une sélection selon l'objectif qu'il a en ligne de mire. Son enquête s'apparente alors moins à une reconstitution qu'à un recoupage. Après les meurtres absurdes de « Gundown », un détective lit en ordre inverse, de manière décousue, s'attachant surtout aux titres et aux photos, leur annonce dans un journal :

[He] began at the top of page two. Halfway across he read the headline: "Winfield, Motion Picture Executive, Slain by Sweetheart: Story continued from page one". He turned to the front page and stared at a two-column cut of Winfield, read the accompanying account, turned back to page two and finished it.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> *Id.*

<sup>53</sup> McCANN Sean, *Gumshoe America : Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*, Durham & Londres : Duke University Press, 2000.

<sup>47</sup> CAIN P., « Gundown », *op. cit.*, 204.

La lecture fragmentaire, impliquée par l'écriture journalistique, ne suffit pas. Il faut encore comparer et recouper. Le lecteur ayant déjà lu la narration, tout aussi elliptique, des trois meurtres sait déjà que le journal se trompe quand il annonce la culpabilité de la petite amie. Le détective, quant à lui, se rend aux archives du journal pour lire sommairement quelques coupures de presse afin de déterminer qui pourrait être la prochaine victime et donc son futur client. Les lectures se superposent en suivant le même processus de découpage et de recoupage. Pour sortir de la profusion des discours mensongers, le détective lecteur doit les désarticuler, en comparer les éléments avant de les reformuler selon ses propres intérêts (ici, la recherche d'une clientèle).

Qu'apprend-on par le polar ? Tout d'abord, l'irrespect. On ne contemple pas le texte ; on le remet en cause et on le réutilise. Le roman *hard-boiled* ne se contente pas de bousculer le roman policier anglais ; il se laisse désarticuler et découper par son public. Construction de textes, la lecture du polar s'apparente à un collage. Substituant l'action à la réflexion, elle permet au lecteur de choisir et de reformuler les récits. Cette pratique n'accouche pas d'une vérité intangible, mais donne lieu à la réinterprétation d'un même texte selon des intérêts particuliers. Provoquée par une accumulation de discours contradictoires, permise par le morcellement du texte, l'action du dur à cuire (personnage ou lecteur) tend à une reconstruction du sens proche du montage : un découpage et



collage d'éléments discursifs hétérogènes dont la combinaison produit une nouvelle signification. Loin d'assurer une connaissance, la littérature *hard-boiled* permet la réalisation d'un coup monté.

### Bibliographie

- ANONYME, *X Marks the Spot, Chicago Gang Wars in Pictures*, Spot Publishing Co., 1930.
- KRACAUER Siegfried, *Le roman policier. Un traité philosophique*, trad. par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris : La Petite Bibliothèque Payot, 2001.
- BRAUER Stephen, « An Aesthetics of Crime », *American Quarterly*, vol 53, n°3, septembre 2001, 535-547.
- BURNETT William R., *Little Caesar*, New York : Dial Press, 1929.
- CAIN Paul, *Fast One*, États-Unis : Resurrectionary Press, 2000 [1933]
- , « Gun Down » [mars 1933], in NOLAN W.B., 200-221.
- CHANDLER Raymond, « The Simple Art of Murder : An Essay », *The Simple Art of Murder*, New York : Vintage Books, 1988 [1950], 8-25.
- , « Introduction », *Trouble Is My Business*, New York : Vintage Books, 1988 [1950], 7-20.
- , « Blackmailers Don't Shoot » [décembre 1933], in NOLAN William B., 228-264.
- CLARKE Donald Henderson, *Louis Beretti*, New York : Vanguard Press, 1929.
- DALY Carroll John, *The Snarl of the Beast*, Boston : Gregg Press, 1981 [1927].
- , « Three Gun Terry », [mai 1923], in NOLAN William B., 43-65.
- DELEUZE Gilles, « Philosophie de la Série Noire », in *L'Île déserte et autres textes*, Paris : Minuit, 2002, 116-119.
- HAMMETT Dashiell, « Zigzags or Treachery » [1er mars 1924], « The Girl with Silver Eyes » [24 juin 1924], *Nightmare Town, Stories*, New-York : Alfred A. Knopf, 1999.
- , *Red Harvest* (1929), *The Maltese Falcon* (1930), *The Glass Key* (1931) in *Complete Novels*, New York : The Library of America, 1999.
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*, trad. par Evelyne Sznycer, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1985.
- LYBECK Ed., « Kickback » [janvier 1932], in SHAW J.T (éd.), 387-401.
- MARCUS Steven, « Introduction », in Hammett D., *The Continental Op*, New York : Vintage Books, 1989 [1974].
- MARLING William, *Dashiell Hammett*, Boston : Twayne, 1983.

- McCANN Sean, *Gumshoe America : Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*, Durham & Londres : Duke University Press, 2000
- MENCKEN Henri Louis, *The American Language : An Inquiry into the Development of English in the United States*, New York : Alfred A. Knopf, 1980 [1919].
- NEBEL Frederick, « Rough Justice » [novembre 1930], in NOLAN W. B., 145-166.
- NOLAN William B. (dir.), *The Black Mask Boys. Masters in the Hard-Boiled School of Detective Fiction*, New York : William Morrow and Company, Inc., 1985.
- SERVER Lee, *Danger Is My Business. An Illustrated History of the Fabulous Pulp Magazines : 1896-1953*, San Francisco : Chronicle Books, 1993.
- SHAW Joseph T., « Help », *Black Mask*, vol. 12, n°10, décembre 1929, 4.
- , « Introduction », in *The Hard-Boiled Omnibus. Early Stories from Black Mask*, New York : Simon and Schuster, 1946, 6-10.
- SMITH Erin A., *Hard-Boiled : Working-Class Readers and Pulp Magazines*, Philadelphie : Temple University Press, 2000.
- TADIÉ Benoît, *Le Polar américain, la modernité et le mal (1920-1960)*, Paris : PUF, 2006.
- TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris : Éditions du Seuil, 1971.