

## XYZ. La revue de la nouvelle



# Des flèches lumineuses dans un monde obscur. Dashiell Hammet : la naissance de la littérature américaine

Jean Fisette

Number 20, November–Winter 1989

Poupées

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/3678ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Publications Gaëtan Lévesque

ISSN

0828-5608 (print)

1923-0907 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fisette, J. (1989). Des flèches lumineuses dans un monde obscur. Dashiell Hammet : la naissance de la littérature américaine. *XYZ. La revue de la nouvelle*, (20), 81–89.

Tous droits réservés © Publications Gaëtan Lévesque, 1989

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

## Des flèches lumineuses dans un monde obscur. Dashiell Hammet : la naissance de la littérature américaine

Jean Fisette

*Le sol était humide, dur, parfaitement inconfortable. Des fragments de l'ampoule que je venais de briser m'avaient coupé le cuir chevelu, et je n'aurais pu dire si je saignais beaucoup ou non. Je repensai à l'aveugle de Tad, celui qui cherche dans une pièce obscure un chapeau noir qui ne s'y trouve pas, et je compris ce qu'il devait ressentir.*

Dashiell Hammet<sup>1</sup>

Pour peu que l'on laisse libre cours à son imagination, on reconnaîtra que ce court fragment, malgré son allure de boutade, illustre, par une étonnante mise en abyme, la sensibilité esthétique de Dashiell Hammet : ce n'est qu'au cœur de l'action, et non ailleurs, que l'imagination peut s'envoler, reconnaître des similarités de situation mais aussi, et surtout, se rapprocher, sans y entrer vraiment, d'une saisie du monde qui ne sera qu'esquissée : le monde est obscur, insaisissable comme ce trou noir ; et qui prétend l'interpréter se condamne à l'errance, à la quête de certitudes illusoires, tel ce chapeau noir irréel. La position du narrateur illustrée ici est exemplaire : la vague saisie du monde, de son obscurité, loin de renvoyer à une abstraction, conduit à un sentiment de partage avec les démunis. Les femmes, les hommes, les objets qui peuplent le monde sont incompréhensibles parce qu'irrationnels, mais ils se « sentent », seule modalité possible de contact.

1. Dashiell Hammet, « L'homme au chapeau noir », *La Femme dans l'ombre*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », n° 1856, 1987, p. 54.

Dans le récit d'où j'ai tiré cet épigraphe, on lit l'aventure, somme toute assez banale, d'un « privé » qui découvrira, à la toute fin de son enquête, que celui-là même qui l'avait mandaté était le coupable qui avait pris soin de brouiller les pistes. Seulement, la découverte de l'enquêteur viendra d'une intuition, d'un sentiment qu'il entretenait, depuis le début, à l'égard de son client et non d'une déduction brillamment construite sur la base d'indices patiemment recueillis: le client mandateur avait compté avec la pure rationalité, la « lumière » de la raison, semant de l'obscurité (il se nomme « *Zunvalt* », un patronyme rappelant étrangement la célèbre forêt noire, la *Schwarzwald*) comme s'il entendait s'adresser à un pur cérébral, un Sherlock Holmes. Or, avec Hammet, nous sommes aux antipodes du récit d'enquête; ce qui conduit à la question du « roman noir américain ».

•

C'est durant les années vingt et au tout début des années trente, dans la ville de San Francisco, que Hammet produira la majeure partie de son œuvre de nouvelliste qu'il destinera au magazine populaire *Black Mask*<sup>2</sup>. Et qui dit *Black Mask* fait référence à la survenue d'une littérature populaire typiquement américaine. Le « roman noir », c'est d'abord le récit populaire, policier, produit à cette période charnière où l'Amérique entre dans l'ère industrielle; ce sont aussi les années précédant la grande Crise économique, l'époque de la loi de la prohibition. Et, à cet égard, la côte ouest représente particulièrement bien ce « bouillon de culture » où se rencontrent autant les grands financiers et industriels de l'Est, les « pionniers » des plaines centrales que les Orientaux venus en Amérique, il y a une génération, travailler à la construction du chemin de fer. C'est la fin de la conquête de l'ouest, l'arrivée au terminus, à la mer. Dorénavant, l'expansion sera moins territoriale que sociologique: aux grandes plaines qui avaient servi de décor au rêve américain (et qui continueront dans le « Western »), vient se substituer la ville bigarrée, hétérogène quant à son tissu social, mais qui, en regard des plaines infinies, constitue un lieu clos. La littérature populaire naît précisément dans cet espace urbain livré à la promiscuité et engendrant de ce fait la problématique du lieu fermé.

---

2. Il s'agissait d'un magazine populaire aux couleurs criardes et aux titres accrocheurs, imprimé sur un papier de mauvaise qualité. La « Série noire » publiée par Gallimard tient vraisemblablement son titre de ce magazine.

L'Europe<sup>3</sup> avait déjà construit le genre littéraire spécifique au lieu fermé: le récit d'enquête; on y retrouve, comme en abyme, le modèle de la structure sociale, saisi suivant une schématisation binaire assez simple: l'enquêteur, Sherlock Holmes par exemple, l'esprit supérieur, traite, par la pure force de sa raison, les affaires mystérieuses pour rétablir la justice, l'ordre social; s'y joue constamment une relation hiérarchique entre le maître de l'intelligence qui est aussi gérant de la morale, dépositaire des valeurs de la culture et de la civilisation et, d'autre part, le criminel, l'agresseur de la civilisation. Sherlock Holmes (ou Hercule Poirot, ou... — la liste serait longue), c'est donc le regard d'en haut, le lieu du pur raisonnement, le lieu du discours, bref le lieu du pouvoir dans ce qu'il a de plus dépouillé, la simple parole, presque un oracle divin.

Et de fait, la force du récit d'enquête, sa malléabilité, son succès tiennent à son immanence au discours; en somme, Sherlock Holmes, c'est essentiellement celui qui, considérant les indices à distance, les résout à distance, sans se mêler à la plèbe des criminels; la contrepartie de cette puissance discursive, c'est précisément cette perte de contact avec les conditions quotidiennes de vie.

Dans cette perspective, le « roman noir » se situe à l'opposé du récit d'enquête. Raymond Chandler, qui a aussi collaboré à *Black Mask*, écrira sur ces **pulp magazines**:

... la littérature policière populaire s'est dépouillée de ses bonnes manières et est devenue américaine [...] un genre qui, même sous sa forme la plus fabriquée et artificielle, ravalait le reste des romans policiers de l'époque au rang de consommé tiède pris dans un salon de thé de vieilles filles<sup>4</sup>.

Il serait donc pertinent ici de distinguer le **récit d'enquête** qui est toujours une narration abstraite, décalée dans le temps, bref un « méta-récit » par rapport à l'histoire antérieure d'un crime à reconstituer, du

---

3. On fait généralement remonter la naissance du récit d'enquête à Edgar Allan Poe; pourtant, c'est Conan Doyle qui crée et impose le genre. Les trois histoires extraordinaires mettant en scène le personnage de Dupin ne sauraient être séparées de l'ensemble des histoires où domine le fantastique. Ne pourrait-on pas suggérer que chez Poe, le prodige de la déduction relève d'un fantastique poétique plutôt que d'une simple réflexion sur la puissance de l'esprit analytique? C'est ce que démontrent, de façon assez nette, les arguments qui parsèment le discours de Dupin dans *la Lettre volée*.

4. Raymond Chandler, « Préface », *Nouvelles deux*, Paris, Presses Pocket, 1986, p.i.

**policier proprement dit** (le « polar ») où la narration est non plus postérieure mais contemporaine aux événements. À la transcendance de la narration, au discours analytique, le polar substitue une immanence aux événements racontés, une croyance peut-être naïve, mais certainement généreuse en la transparence du discours et en la référentialité du texte : on proposera, en termes de pragmatique, que le polar est orienté prioritairement vers la diégèse alors que le récit d'enquête est construit en fonction du lecteur qu'il cherche à duper.

On a souvent répété que le récit d'enquête raconte une histoire en commençant par la fin : c'est une façon sûre pour le narrateur — et aussi pour le lecteur — de ne pas s'égarer puisque d'une certaine façon tout est déjà joué à l'avance, l'histoire constituant un *a priori* à la narration ; le polar, quant à lui, remet l'histoire à l'endroit, réintégrant une temporalité plus humaine, plus réelle ; l'avancée de la narration se fait alors suivant le caprice des objets et des personnages rencontrés. Certes les nouvelles de Hammet commencent toujours par un crime à résoudre, mais alors la fonction de cet embrayage initial est particulière : si dans le récit d'enquête, elle pose la question que le récit aura tout simplement à fermer, ici elle constitue une sorte de « garde-fou », ou plus justement, elle engendre des balises entre lesquelles la narration se dirigera, si ce n'est que dans ce « polar », les limites, les critères, les précautions ne sont jamais respectées ; c'est que l'enquête n'est rien d'autre qu'un prétexte, du point de vue du narrateur, pour dresser un portrait du tissu social de la ville, de l'opacité sociale qui la constitue.

Un Oriental offre-t-il la possibilité de pénétrer dans un univers particulier (odeurs d'encens, drogue, arts martiaux, manifestations religieuses) et la narration s'y engouffre, délaissant la ligne de conduite que l'incipit avait prescrite ; en un certain sens, l'avancée de la narration ressemblerait, pourrait-on dire, à une « tête chercheuse », mais beaucoup plus curieuse de faits ethniques ou sociaux particuliers que de simples déductions logiques.

À la lecture, on a l'impression que la narration est laissée aux hasards des faits narratifs s'engendrant eux-mêmes, comme si la fidélité répondait aux référents sociaux plutôt qu'à la logique du discours : un ordre qui n'est plus simplement linéaire, logiquement déterminé, mais aussi complexe et imprévisible que l'est la société elle-même. Est-ce bien surprenant de trouver ce phénomène dans un milieu aussi bigarré, dans un état de culture qui, précisément à cette époque, crée le Jazz ?

En ce sens les nouvelles publiées dans *Black Mask*, et particulièrement celles de Hammet constituent autant de « sight seeing » dans les bas fonds de San Francisco comme sur les hauteurs qui dominent la ville. Dans le monde de Hammet, on ne trouve pas de truands ou de criminels « distingués » : la perversion ne paraît pas comme un acte tragique désespéré (Simenon), comme le fait d'une lucidité esthétique (Sade), comme un manque à la civilisation (Chesterton) ou tout simplement comme un pur problème de logique à résoudre (Conan Doyle); la perversion comme pulsion n'est jamais donnée comme telle ici : ce qui fait la matière de ce récit, c'est plus simplement la lutte pour la survie dont les constituants sont donnés à l'état pur : la violence, le désir de richesse, le rêve de domination. S'il y a une perversion, elle est socialisée, généralisée et celui qui y échappe est un être asocial. En somme, la violence, c'est le seul mode des relations.

Une lecture attentive révèle très nettement cette sensibilité : le fusil est constamment décrit par le biais de termes empruntés au corps et avec de fortes connotations animales : les lèvres, la bouche, la voix du fusil (penser à la parole célèbre de Frontenac), la « gueule du fusil », la « langue de feu », alors qu'à l'inverse les personnages ne parlent que par phrases succinctes. Une nouvelle est particulièrement révélatrice : un homme dans la quarantaine, qui a toujours été timoré, fait l'objet d'un chantage ; le privé, auquel il a eu recours, lui apprendra à se défendre lui-même et à la toute fin il pourra entreprendre de se faire justice ; cette nouvelle s'intitule « L'homme qui avait peur des armes à feu<sup>5</sup> » ; comme quoi, l'arme à feu, c'est l'analogique de la communication : apprivoiser l'arme, c'est se donner les moyens d'entrer en relation d'altérité avec l'autre, c'est prendre sa place socialement.

Pour caractériser la sensibilité de Hammet, je suggérerais le thème de l'**horizontalité** : horizontalité dans ce refus, pour le narrateur, de se placer au niveau de la pure enquête, c'est-à-dire au niveau du méta-langage ou, plus proprement ici, d'un méta-récit.

Et ce refus n'est pas pure abstention ou simple ignorance. Plusieurs aventures se terminent sur le mime ironique du récit d'enquête : le « privé », au lieu de procéder au spectacle de son intelligence pénétrante, soit la révélation ou la reconstitution des événements initiaux, procède à la mise sur

---

5. *La Femme dans l'ombre*, op. cit., pp. 159-176.

pied d'une « version » des événements qui satisfasse les autorités judiciaires, ou, pour reprendre la langue plutôt crue de Hammet: « ... monter un bateau pour les flics<sup>6</sup> »; et la première qualité de ce « bateau » sera de lui profiter à lui-même; le « privé » se place au même niveau social que les autres.

L'« horizontalité », c'est aussi une question de démocratie: dans le « polar », les puissants de ce monde sont aussi coupables que les humiliés comme, inversement, les humiliés ont autant droit au statut de criminel<sup>7</sup> que les puissants. Et si les puissants sont aussi coupables, quelle logique conduirait le « privé » à défendre leur propriété, à respecter leur morale, leur droit, eux qui imposent la loi de la prohibition et qui ferment les yeux sur les passe-droits? En somme, la société californienne de l'époque est donnée comme une « tribu » de gangsters, mais de gangsters qui, un peu à l'image du truand de l'ouest, n'orchestrent pas de grands coups minutieusement préparés à l'avance<sup>8</sup>, ce qui exigerait un effort de prévision et de structuration logique qui serait ici étranger au contexte: le gangster vit dans l'immédiateté de ses perceptions, de ses sensations, l'immédiateté étant prise ici au sens de l'absence de toute médiation.

La critique a souvent relevé ce trait particulier chez Hammet, à savoir la brièveté et la justesse des dialogues; et de fait, les paroles sont toujours succintes, incisives: « À quelle banque est-il? Je voulais dire: son compte de banque personnel<sup>9</sup>? » Et voilà, une simple répartie bénigne suffit à ramener le personnage à son compte de banque, au pouvoir de l'argent. À cette économie de la parole correspond, chez Hammet, un plaisir évident dans l'énumération des objets les plus quotidiens: un corps est-il rapporté à la morgue qu'alors ce sont les objets qui parlent: Hammet énumérera durant une demi-page les objets trouvés dans les vêtements. La connaissance de la personne passe par les choses plus que par les paroles. C'est que les objets sont plus immédiats, plus

---

6. Dashiell Hammet, *Le Faucon de Malte*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 1873, 1987, p. 220. Les traductions antérieures de ce roman, ainsi que le film qui en est tiré, portent le nom de *Faucon maltais*.

7. Alors que les règles du récit d'enquête, telles que dressées par Van Dine en 1928, spécifiaient: « L'auteur ne doit jamais choisir le criminel parmi le personnel domestique tel que valet, laquais, croupier, cuisinier ou autres. Il y a à cela une objection de principe car c'est une solution trop facile. Le coupable doit être quelqu'un qui en vaille la peine. » Cité dans Thomas Narcejac, *Une machine à lire: le roman policier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1975, pp. 98-99.

8. Ce sera le thriller qui inaugurera cette thématique à l'époque de la Seconde Guerre, en Grande-Bretagne d'abord, puis aux États-Unis.

9. « L'homme au chapeau noir », *La Femme dans l'ombre*, op. cit., p. 68.

« horizontaux » que les paroles<sup>10</sup>. Ce que la parole perd en étendue, elle le gagne en efficacité.

La justesse des réparties s'est avérée telle que lorsque *le Faucon maltais* a été porté au cinéma, le scénariste n'a même pas retouché les dialogues qui ont été reproduits tels quels, du récit au film.

La littérature européenne, parce qu'elle prend pour acquis la nature de la société et de la nation, peut aller au delà de ces questions et s'inscrire dans des problématiques métaphysiques ou formelles. La littérature américaine semble ne jamais se situer au delà de ce point de départ: toute représentation de l'Amérique reste irrémédiablement liée à ce questionnement sur la nature de la réalité américaine. L'écrivain européen peut choisir ses thèmes et ses lieux de focalisation, alors que l'écrivain américain se sent obligé de tout écrire, sachant fort bien par ailleurs que l'omission est aussi un procédé de signification et que le lecteur prendra en considération aussi bien ce qui est dit que ce qui est passé sous silence<sup>11</sup>.

Le portrait donné par Hammet de la société californienne constitue une critique fondamentale de la culture pour cette raison simple que cette représentation n'est précisément qu'une image, qu'un portrait qui en reste au niveau d'une « brutalité », n'atteignant jamais le niveau de la pensée abstraite. S. Marcus<sup>12</sup> écrivait que Hammet était un proto-marxiste<sup>13</sup>, précisément, parce que la critique n'atteint jamais l'argument. Or, le genre

---

10. Cette supériorité des objets sur la parole en termes de valeur représentative, pourrait être mise en relation avec ce trait culturel anglo-saxon du pragmatisme qui plus avant durant le siècle fondera une psychologie fondée sur le « behaviorisme » alors que les pays de culture latine construiront une psychanalyse qui, chez un Lacan par exemple, se fonde essentiellement sur la parole, l'acte d'énonciation.

11. F.R. Jameson, « On Raymond Chandler », dans Glenn, Most et Stowe, *The Poetics of Murder. Detective Fiction & Literary Theory*, New York, Hartcourt Brace Jovanovitch, 1983, pp. 120-148. [Trad. J.F.]

12. Steven Marcus, « Introduction » au *Dixième Indice*, Gallimard, coll. « Folio », n° 1 802., 1987, p. 22. La version en langue originale de cet article figure dans *Ibid.*, pp. 197-209, sous le titre « Dashiell Hammet ».

13. Hammet fut membre du Parti communiste américain et resta toute sa vie fidèle à cet engagement. Lorsqu'en 1951, appelé à témoigner devant une commission du sénateur McCarthy, il refuse de donner les noms des souscripteurs à la Caisse d'entraide du Congrès pour les droits civiques, il est condamné à six mois de prison pour outrage à magistrat. Les conditions du séjour en prison auront des conséquences telles sur sa santé qu'il ne s'en relèvera jamais jusqu'à sa mort, survenue en 1961.

même du polar est en contradiction avec l'abstraction. Les grandes fresques romanesques, prenons comme exemple *Autant en emporte le vent*, opèrent une synthèse; leur condition première d'existence, c'est que l'objet soit historiquement terminé, tel ici, l'épopée de la guerre de Sécession. Le roman peut construire des personnages sur la base de portraits psychologiques cohérents, il peut mettre en place des situations fondées sur des relations sociales hiérarchisées, bref le roman peut représenter un état de culture dont la connaissance a atteint un certain degré d'exhaustivité.

À l'inverse, la saisie immédiate d'un état de culture contemporain, en mouvement, ne peut être donné que par un ensemble de touches, impressionnistes pourrait-on dire. Ces conditions de la représentation répondent parfaitement à la nouvelle qui est, par définition, le genre du fragmentaire.

La carrière d'écrivain de Hammet ne durera qu'une dizaine d'années. S. Marcus écrit:

Sa carrière créative prend fin quand il n'est plus capable de manipuler les opacités, les instabilités, les contradictions littéraires, sociales et morales qui caractérisent ses meilleures œuvres. [...] Pendant dix ans, en un mot, il fut un véritable créateur de fiction<sup>14</sup>.

La Californie des années trente crée la grande industrie cinématographique et Hammet figurera parmi les premiers scénaristes qui alimenteront cette gigantesque machine à images. Toute l'écriture de Hammet conduisait au cinéma, les caractéristiques données ci-haut en témoignent éloquentement. Malgré ce qu'écrit Marcus, je crois que Hammet est resté un « créateur de fiction » et s'il est passé au cinéma, c'est par fidélité à la société, à la culture dans laquelle il évoluait. D'ailleurs, les propositions ne devraient-elles pas être inversées pour être relues « à l'endroit », à savoir que l'expérience des **Pulp magazines** aurait servi de base non seulement au cinéma, mais aussi à une grande partie de la littérature américaine du XX<sup>e</sup> siècle. On comprendrait alors que les Steinbeck, Williams, Hemingway, Faulkner, Dos Passos se soient alimentées à cette même source.

Pourrait-on suggérer que dans la culture américaine, plus que dans les cultures latines, littérature et cinéma entrent en relation de symbiose, s'influençant mutuellement dans ce projet de représentation critique de la

---

14. Steven Marcus, *loc. cit.*, p. 27.

société, de ses enjeux idéologiques, de ses Institutions. Dans ces conditions, la nouvelle paraîtrait comme le genre littéraire qui précisément opère cette symbiose, tenant de la littérature la distance critique que permet le langage et du cinéma, l'immédiateté et le fragmentaire de la représentation. La nouvelle serait alors saisie comme une forme beaucoup plus adaptée à la société actuelle: culture moderne de l'immédiateté, de la fidélité au référent social, cette confiance dans l'avenir qui refuse de saisir les valeurs sur un mode autre que celui de l'éphémère, de la transformation continuelle, voilà ce que la nouvelle, par son aspect fragmentaire, par sa brièveté, permet de saisir.

•

Le texte de «L'homme au chapeau noir» portait ce titre dans le manuscrit de Hammet et c'est sous ce titre qu'il a été publié dans la traduction française. D'ailleurs ce titre ne renvoie à rien d'autre qu'à cette brève réflexion du personnage central, que j'ai citée en épigraphe. Comme si la nouvelle n'avait comme fonction que de rendre opérante cette métaphore. La nouvelle, on l'a souvent dit, est un genre fragile, exigü, pointu qui ne repose souvent que sur un minime trait, une flèche lumineuse dans un monde obscur. *Black Mask* poussa cette logique à ce point ultime puisque ce texte fut publié sous le titre, on ne peut plus succinct, de «It».

Cet art de l'allusion, du portrait social brossé à gros traits, de la précision dans le tir, de la brièveté des dialogues, ce sont là précisément les quelques traits qui fonderont l'aventure du cinéma hollywoodien des années trente. Ces ombres qui viennent hanter la salle noire, proviennent en bonne partie des récits que publiait *Black Mask*.

Jean Fisette est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Ses intérêts touchent des objets aussi diversifiés que la théorie littéraire, la sémiotique peircienne et diverses formes de littérature populaire comme en fait foi cette brève présentation de Dashiell Hammett.