



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

8 | 2013

In Umbra Voluptatis : Shades, Shadows, and their
Felicities / Film Adaptations, New Interactions

Les ombres du polar

Benoît Tadié



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/3642>

DOI : 10.4000/miranda.3642

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Benoît Tadié, « Les ombres du polar », *Miranda* [En ligne], 8 | 2013, mis en ligne le 28 juin 2013, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/3642> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.3642>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Les ombres du polar

Benoît Tadié

Introduction

- 1 Les ombres du polar : on pourrait décliner ce titre aussi bien dans les univers visuels du cinéma que dans ceux de la littérature criminelle. Côté cinéma, les amateurs de films de gangsters et de films noirs se rappellent les holdups nocturnes de *Little Caesar* (1931), *Asphalt Jungle* (1950), *Rififi* (1955) ou le règlement de comptes en ombres chinoises qui ouvre *Scarface* (1932) ; ils gardent en mémoire l'image de Paul Muni disparaissant dans les ténèbres d'*I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1932) ou celle d'Orson Welles émergeant de l'ombre viennoise de *The Third Man* (1948). Des films entiers semblent se dérouler dans l'obscurité, comme *Detour* (1945) d'Edgar G. Ulmer ou *The Big Combo* (1955) de Joseph H. Lewis. L'ombre y est parfois portée par les personnages ; mais l'ombre, c'est aussi les ténèbres qui les enveloppent et les engloutissent. Ombre-personnages d'un côté, ombre impersonnelle de l'autre, j'y reviendrai bientôt.
- 2 Côté littérature, l'amateur français ne manquera pas de penser à la Série noire, coup de génie de Marcel Duhamel, qui en inventa le principe, et de Jacques Prévert, qui en trouva le nom : collection cachée sous une jaquette noire — contrepoint de la collection blanche publiée par le même éditeur — ; seuil ouvrant sur l'inconnu, l'aventure criminelle, la violence, l'érotisme. Rien de mieux, bien sûr, pour appâter le lecteur, qui plonge ainsi dans les soubassements obscurs de la société moderne, comme deux cents ans plus tôt les amateurs de romans gothiques (également appelés romans noirs en France) s'enfonçaient dans les souterrains de châteaux de l'Apennin ou de monastères espagnols. L'extraordinaire puissance d'attraction de la Série noire doit conduire à s'interroger non seulement sur son rôle de divertissement ou de consolation, mais aussi sur sa fonction symbolique dans une société en proie, comme celle du XVIIIe siècle, à la désorganisation et à l'anomie, à des crises périodiques, à la dislocation des règles ou des institutions.
- 3 Mais on se propose ici de remonter de la VF à la VO, pour regarder de quoi est faite l'ombre du polar américain dans sa langue originale : ce qui l'habite, ce qu'elle cache et

ce qu'elle révèle non seulement de la logique narrative et symbolique du genre, mais aussi de sa fonction sociale. On prendra pour objet les récits *hardboiled* de l'âge classique, ceux des années 1920 à 1960, en particulier les enquêtes de détectives qui en constituent la tradition principale. Or, dans l'univers littéraire anglophone, l'ombre est exprimée par deux termes principaux : *shadow* et *darkness*. Le mot *shadow* suppose une ombre détachée d'un corps opaque interceptant une source de lumière : il évoque l'idée du double (explorée par Otto Rank dans son étude classique) et les contes fantastiques, de Hoffman à Poe, qui racontent le dédoublement de la personne, la perte de l'ombre ou du reflet comme perte de l'âme, ou comme retournement de l'âme contre son propriétaire ; *shadow* suggère aussi l'idée voisine d'*esprit*, d'*apparition spectrale* et souvent vengeresse, comme dans les tragédies de Shakespeare où les morts reviennent accuser et épouvanter les vivants, en un *agon* à la fois physique et métaphysique qui les menace au plus intime de leur être. Ainsi, à l'acte III sc. 4 de *Macbeth*, lorsque Macbeth se retrouve face au fantôme (« shadow ») de Banquo qui paralyse non seulement sa virilité mais aussi, semble-t-il, sa force vitale :

Hence, horrible shadow!
 Unreal mockery, hence!
 [GHOST OF BANQUO vanishes]
 Why, so: being gone,
 I am a man again. (*Macbeth*, iii. 4, 105-107)

- 4 Darkness, en revanche, renvoie à l'obscurité générale plutôt qu'à l'ombre projetée par un corps. Terme favori du puritanisme, aux connotations davantage privatives qu'affirmatives, il suggère l'absence de la lumière et de l'esprit, l'éloignement du divin ou la proximité du mal et du malheur, mais aussi l'état sauvage ou non-civilisé (c'est l'un des sens du titre *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, par exemple) ou encore l'erreur produite par l'absence de clarté, comme lorsqu'on parle de l'obscurité d'un texte. Pour résumer, *shadow* est dénombrable et appelle la personnification, suggérant une présence ; tandis que *darkness*, indénombrable et impersonnel, tend vers la dématérialisation, l'absence.
- 5 Ces deux termes, ainsi définis et opposés, sont également importants pour la compréhension du polar ; ils fourniront les deux fils conducteurs de mon étude et je les suivrai successivement avant de les reprendre en conclusion. Dans un premier temps, je m'intéresserai donc aux *shadows* du polar ; aux ombres humaines (au pluriel) plutôt qu'à l'ombre générique (au singulier) et j'essaierai de montrer que, du point de vue narratif, le polar peut se lire comme la réactualisation d'un scénario archaïque, celui de la descente du héros aux enfers, royaume des ombres. Dans un deuxième temps, je considérerai plutôt les aspects philosophiques de l'univers nocturne du polar, cette fois vu d'une manière générale comme *heart of darkness*, cœur d'une civilisation d'où la lumière se retire progressivement.
- 6 Il s'agira en fin de compte, à travers ces deux versions du thème de l'ombre, d'interroger les traditions narratives et philosophiques antagonistes qui nourrissent le roman noir et orientent à la fois son esthétique et sa façon de penser le monde — et peut-être ainsi de suggérer que ce genre est un lieu où s'expriment et se résorbent, de manière symbolique, les contradictions internes à la société.

1. Royaume des ombres

1.1 Structure narrative du polar

- 7 Je partirai de l'ombre comme shadow, esprit ou personnification spectrale, comme dans Macbeth ou dans la littérature épique classique (comme par exemple chez Virgile où umbra représente l'âme du défunt). Ma première hypothèse est que l'enquête du détective est une réécriture du scénario épique du voyage au royaume des morts. Scénario épique et, en même temps, scénario chamanique, qui permet de rendre compte des désordres du monde et d'instaurer un système d'échanges symboliques entre l'univers des morts et celui des vivants.
- 8 Considérons le prototype narratif du polar. Tout commence par une mort violente, aussi importante que dans Totem et tabou de Freud, qui fonde aussi la société sur le mythe d'un crime originel. Un détective est mis sur l'affaire. Son enquête débute par le franchissement d'un seuil, menant vers un monde inconnu et vaguement légendaire, par exemple la Poisonville de Hammett au début de Red Harvest :

I first heard Personville called Poisonville by a red-haired mucker named Hickey Dewey in the Big Ship in Butte. He also called his shirt a shoit. I didn't think anything of what he had done to the city's name. Later I heard men who could manage their r's give it the same pronunciation. I still didn't see anything in it but the meaningless sort of humour that used to make richardsnary the thieves' word for dictionary. A few years later I went to Personville and learned better. (Hammett, 1992, 3)
- 9 Dans cette ville-poison s'amoncellent les cadavres de la guerre des gangs, qui se disputent le territoire et la contrebande de l'alcool. Cet univers est défini dans le polar américain en des termes riches de sens : *jungle* (sur lequel je reviendrai) et *underworld*, royaume du crime comme monde inférieur. On soulignera qu'*underworld* renvoie aussi bien à l'univers du crime organisé qu'au monde mythologique des morts, l'Hadès : cette connexion symbolique est perdue en français mais elle est importante pour la compréhension du polar américain. C'est le même monde souterrain du crime qui était, à l'époque où Hammett écrivait, popularisé par les photos de la presse, notamment avec le massacre de la Saint-Valentin (14 février 1929) et ses photos de cadavres en clair-obscur qui s'étaient à la une des journaux, suggérant que l'*underworld* tenait la civilisation dans ses griffes et abandonnait périodiquement des cadavres ensanglantés sur la place publique.
- 10 Dans ce monde souterrain, les règles de la civilisation sont suspendues et le héros fait face à toutes sortes d'agressions, émanant de deux types d'antagonistes principaux, qu'il lui faut non seulement combattre mais auxquels il doit aussi arracher la vérité : les femmes fatales et les criminels violents (qui souvent se confondent). Son enquête est une série d'affrontements physiques et verbaux ; elle se déroule sur les registres de la violence et de l'érotisme (qui souvent se confondent eux aussi) jusqu'à la fin signalée par l'élimination des adversaires et l'émergence de la vérité sur le meurtre premier. A sa conclusion, elle apporte donc une forme d'ordre, ou plutôt de pacification précaire des forces mauvaises que le crime initial a déchaînées. Le désordre dû à la « malemort » à l'origine du récit est calmé par un double rituel d'élimination (des coupables) et de verbalisation (de l'histoire du mort).

- 11 De cette structure générique, on peut offrir deux interprétations superposées, dont je voudrais à présent dire un mot.

1.2 Lecture chamanique

- 12 D'abord une interprétation chamanique. On sait que le chamane, dans les cultures où il est présent, est un chasseur d'âmes (Hamayon, 1990) qui jouit d'une accointance spéciale avec le monde de la forêt (parfois scellée par une alliance avec une divinité tutélaire) grâce à laquelle il peut poursuivre les esprits (souvent appelés des ombres) qui la hantent et qui viennent troubler les vivants en se nourrissant de leur force vitale. C'est en invoquant l'esprit tutélaire auquel il est affilié et qu'il suit dans le monde sauvage par la transe que le chamane retrouve et fait parler de force les esprits qui habitent la jungle et créent des perturbations, violentes et soudaines, dans le monde des vivants. Notons que, du point de vue social, le chamane est en conséquence un être spécial, liminaire, placé à part du reste de la tribu et marqué par sa fréquentation du monde des esprits.
- 13 A partir de là, on peut souligner les similitudes entre cette structure (que j'ai beaucoup simplifiée) et les formes narratives du polar (que j'ai elles aussi beaucoup simplifiées) :
- 14 Premièrement, il y a le monde sauvage, la jungle, dangereuse pour le commun des mortels, où le détective s'enfonce pour rechercher les prédateurs qui l'habitent, desserrer leur emprise sur le monde civilisé. Cette jungle définit le détective, à l'instar du chamane, à la fois comme un chasseur d'homme (à la poursuite de criminels) et comme un « chasseur d'âme » (à la poursuite de la vérité que cachent les criminels). Quant aux autres personnages, ils fonctionnent également comme les esprits maléfiques de la jungle, avec de multiples variations : il peut s'agir, comme chez Hammett, de gangsters qui sucent le sang de la société par l'extorsion et le racket ; il peut aussi s'agir, comme chez Chandler, de femmes maléfiques plus ou moins folles qui dévorent leurs maris (comme Carmen Sternwood dans *The Big Sleep*). Ces personnages antagonistes sont parfois stylisés jusqu'à devenir de purs principes d'agression ; parfois même, comme dans cette scène de combat nocturne chez Hammett, ils sont transformés en ombres maléfiques :

Something dark crashed toward me. I caught it with both hands. It may have been a foot kicking at my face. I wrung it as a washerwoman wrings a towel.

Down my spine ran jar after jar. Perhaps somebody was beating me over the head. I don't know. My head wasn't alive. The blow that had knocked me down had numbed me all over. My eyes were no good. Shadows swam to and fro in front of them — that was all. I struck, gouged, tore at the shadows. Sometimes I found nothing. Sometimes I found things that felt like parts of bodies. Then I would hammer at them, tear at them. (Hammett, 1999, 258)

- 15 Ensuite, il y a la méthode du détective. Elle consiste notamment à prendre sa proie en filature — ce qui se dit en américain (le lexique a ici encore son importance) *to shadow*. La filature est même le symbole du métier: « And a good motto for the detective business is, « When in doubt — shadow'em. » (Hammett, 2001, 91) Par la filature, le détective devient symboliquement l'ombre de sa proie. Parfois aussi, la fonction se confondant avec l'essence, ce justicier de l'ombre devient lui-même une ombre, comme chez certains héros fantomatiques des magazines *pulp* des années 1930, notamment le très populaire personnage de Walter C. Gibson, *The Shadow*, héros d'un magazine, d'émissions de radio (interprétées notamment par Orson Welles en 1937-1938) et de

films de série B. *The Shadow* était d'ailleurs tellement immatériel que personne ne savait exactement sous quelle identité il se cachait (pas même les scénaristes de ses histoires pour la radio et le cinéma, qui se contredisaient les uns les autres sur ce point), mais lui, *The Shadow*, connaissait le mal tapi dans l'âme des hommes : « Who knows what evil lurks in the hearts of men ? *The Shadow* knows », disait le générique des émissions radiophoniques (Goulart, 173-175).

- 16 Troisième aspect chamanique, la vocation. Elle peut prendre la forme classique de l'engagement par un client ; elle peut aussi être plus spontanée et plus spirituelle, quand par exemple le héros recherche pour son propre compte le meurtrier d'un être cher assassiné. Ce dernier cas de figure remonte, sous une forme canonique et très pure, à *Frankenstein* de Mary Shelley, en particulier à cette scène où le Dr Frankenstein, la nuit, dans un cimetière, invoque l'esprit de ses proches avant de se lancer à la poursuite du monstre qui les a tués :

As night approached, I found myself at the entrance where William, Elizabeth, and my father, reposed. I entered it, and approached the tomb which marked their graves. [...] The spirits of the departed seemed to flit around, and to cast a shadow, which was felt but seen not, around the head of the mourner.

The deep grief which this scene had at first excited quickly gave way to rage and despair. They were dead, and I lived; their murderer also lived, and to destroy him I must drag out my weary existence. I knelt on the grass, and kissed the earth, and with quivering lips exclaimed, « By the sacred earth on which I kneel, by the shades that wander near me, by the deep and eternal grief that I feel, I swear; and by thee, O Night, and by the spirits that preside over thee, I swear to pursue the daemon, who caused this misery, until he or I shall perish in mortal conflict. [...] And I call on you, spirits of the dead; and on you, wandering ministers of vengeance, to aid and conduct me in my work. Let the cursed and hellish monster drink deep of agony; let him feel the despair that now torments me. »

I had begun my adjuration with solemnity, and an awe which almost assured me that the shades of my murdered friends heard and approved my devotion; but the furies possessed me as I concluded, and rage choked my utterance. (Mary Shelley, 173-174)

- 17 Cette invocation rageuse des esprits qui va jusqu'à la possession (« the furies possessed me ») est un *topos* que l'on retrouve au seuil de nombreux polars, préluant à la traque sans merci du coupable. C'est de la même façon que débute l'un des romans les plus vendus de l'histoire du polar et de la littérature américaine en général : *I, the Jury* de Mickey Spillane (traduit en français en 1948, sous le titre, pour une fois excellent, de *J'aurai ta peau*), dans lequel le héros Mike Hammer jure, dans un style certes très différent du *Frankenstein* de Mary Shelley, sur le cadavre de son ancien compagnon de régiment Jack Williamson, qui a été abattu d'une balle dans le ventre, de faire subir le même sort à son meurtrier :

There was so much hate welled up inside me I was ready to blow up, but I turned and looked down at what was once Jack. Right then I felt like saying a prayer, but I was too mad.

« Jack, you're dead now. You can't hear me anymore. Maybe you can. I hope so. I want you to hear what I'm about to say. You've known me a long time, Jack. My word is good just as long as I live. I'm going to get the louse that killed you. He won't sit in the chair. He won't hang. He will die exactly like you died, with a .45 slug in the gut, just a little below the belly button. No matter who it is, Jack, I'll get the one. Remember, no matter who it is, I promise. »

When I looked up, Pat was staring at me strangely. He shook his head. (Spillane, 7)

- 18 Le regard réprobateur de Pat Chandler, le capitaine de la brigade criminelle, permet de mettre en valeur ce qu'on peut appeler le décalage social du détective, quatrième point que je voudrais signaler. Par son comportement, sa physionomie ou son accoutrement, le détective porte sur lui, comme le chamane, les marques d'une altérité irréductible. Fréquentant le monde sauvage, se colletant quotidiennement avec la mort, il se charge de la part d'ombre d'une société qui lui délègue (sans forcément le reconnaître) la lutte contre ses éléments criminels¹ ; parfois, les expériences indicibles qu'il a traversées marquent son visage d'une ombre persistante. C'est le cas par exemple de James Vanning, le protagoniste de *Nightfall* de David Goodis, habité par une expérience historique traumatique :

And the lines under his eyes and around his lips, those lines weren't age. Those lines were ordeal. And even his complexion. It still retained considerable South Pacific, specially Saipan and Okinawa, but the darkness of it was more shadow than sun. It seemed that there was shadow all over him, all around him. (Goodis, 1983 (1947), 4)

1.3 lecture épique

- 19 Venons-en à l'interprétation épique du genre. La descente dans l'*underworld* pour rechercher la vérité sur un mort est une structure narrative très ancienne, qui constitue déjà un épisode central de l'épopée de Gilgamesh. J'en prendrai un exemple classique, celui de Palinure, le pilote d'Enée, au chant VI de l'*Enéide* (très proche de l'histoire d'Elpénor dans l'*Odyssée*). Voici le passage où, sur les bords du Styx, Enée se retrouve face à Palinure, qui avait été mystérieusement projeté de son navire dans la mer :

20

Dès qu'à grand-peine Énée l'eut reconnu, tout triste, dans l'ombre épaisse,
il lui parla ainsi le premier : « Lequel des dieux, Palinure,
t'a arraché à nous et t'a submergé au milieu des flots ?
Allons, dis-moi. » (*Enéide*, VI, 340-343)

- 21 Palinure raconte à Enée comment il est tombé du navire qu'il pilotait ; comment aussi, après trois jours passés dans la mer, il a gagné à la nage le sol de l'Italie, pour y être aussitôt mis à mort par les habitants sauvages de la côte. N'ayant pas reçu de sépulture, il est condamné à errer sans pouvoir traverser le Styx. Il demande à Enée de lui faire traverser le fleuve mais la Sybille intervient :

« D'où te vient, Palinure, un désir si redoutable ? Toi, sans sépulture,
tu veux voir les eaux du Styx et le fleuve sévère des Euménides,
et, sans en avoir reçu l'ordre, tu veux t'approcher de leur rive ? » (373-375)
Elle console néanmoins Palinure en lui disant que :
« les peuples des alentours, poussés par des prodiges célestes
survenant au long et au large à travers les cités, apaiseront tes ossements,
dresseront un tombeau, et à ce tombeau rendront un culte solennel ;
en outre, l'endroit, éternellement, portera le nom de Palinure ». (378-381)

- 22 La descente d'Enée aux Enfers, où il retrouve l'ombre de son compagnon, disparu mystérieusement, et apprend le sort qui lui a été réservé ; l'allusion au chaos frappant les peuples coupables qui ont tué Palinure et abandonné son cadavre sans sépulture ; et, finalement, la mise au repos du mort par un acte symbolique et verbal (il donnera son

nom à un cap), voilà quelques éléments-clé que je voudrais isoler pour les confronter à la structure narrative du polar.

- 23 On y trouve en effet, par exemple dans le roman de Spillane déjà cité, la figure du compagnon d'armes qui a été tué de manière inexplicable (Jack Williams, le copain de régiment de Mike Hammer), la vision d'un monde agité de morts violentes à la suite de ce meurtre, la quête de la vérité par le détective qui permet, une fois celle-ci découverte, que justice soit faite. Un même schéma structure *The Big Sleep* de Raymond Chandler, dans lequel le petit univers autour des deux sœurs Sternwood est secoué de meurtres tant que n'a pas été réglée la question de la disparition de Rusty Regan, l'ancien combattant de l'IRA qui s'est évanoui dans la nature avant le début de l'histoire, énigme qui hante le détective Philip Marlowe même si ce n'est pas sur cette affaire-là qu'il est censé enquêter. Ce n'est qu'avec le récit du meurtre de Regan, donné par Vivien Sternwood à la dernière page du livre, que Marlowe accepte, mentalement, de le laisser dormir en paix, offrant comme une sépulture verbale à son corps qui a disparu à tout jamais dans un puisard :

What did it matter where you lay once you were dead? In a dirty sump or in a marble tower on top of a high hill? You were dead, you were sleeping the big sleep, you were not bothered by things like that. [...] You just slept the big sleep, not caring about the nastiness of how you died or where you fell. Me, I was part of the nastiness now. Far more a part of it than Rusty Regan was. (Chandler, 763-764)

- 24 Le détective, dont la conscience s'est chargée du poids de la révélation d'outre-tombe, a pris sur lui la noirceur du meurtre de Regan, qui est lui-même finalement mis au repos. L'échange symbolique entre le héros vivant et l'esprit qui le hante s'est accompli. On pourrait donner d'autres exemples de ces enquêtes et on y retrouverait les mêmes constantes narratives, qui fondent le genre : la malemort, le désordre, l'enquête dans l'*underworld*, la production d'un récit, récit-épitaphe ou récit-sépulture, qui ramène une sorte de calme mais laisse un goût amer dans la bouche du détective.

2. Royaume de l'ombre / Heart of Darkness

- 25 Considérons à présent le deuxième type d'ombre que nous avons défini dans le contexte du polar : l'ombre au sens de *darkness* plutôt que de *shadow*, qui renvoie à ces ténèbres générales, impersonnelles, dans lesquelles baignent tant de romans et de films criminels. Cette esthétique *noir* (comme on dit en américain) est le produit d'une multiplicité de facteurs culturels et, en ce qui concerne le cinéma, historiques ou économiques — on connaît ainsi l'impact des restrictions d'électricité pendant la guerre sur l'esthétique du film noir à ses débuts (Biesen, 2005) ; on sait aussi que beaucoup de petits studios cachaient leur faibles moyens en éclairage et leur absence de décors en plongeant l'action des films dans la nuit. Mais, quelle que soit sa cause matérielle, l'esthétique *noir* emprunte aussi, dans le contexte culturel américain, des résonances puritaines, suggérant l'éloignement de la lumière divine, la chute dans la division et l'erreur, la Chute tout court. C'est cette humanité réprouvée que l'on décèle chez des auteurs de polar comme Cornell Woolrich (William Irish), l'un des maîtres du récit noir et nocturne, ou William Lindsay Gresham, l'auteur de *Nightmare Alley*, roman qui, comme son titre le suggère, est hanté par la vision d'une humanité condamnée et désespérée face au destin qui l'accable. Tels ces passagers dormant dans un bus, observés par le personnage principal :

How helpless they all looked in the ugliness of sleep. A third of life spent unconscious and corpse-like. And some, the great majority, stumbled through their waking hours scarcely more awake, helpless in the face of destiny. They stumbled down a dark alley towards their deaths. They sent exploring feelers into the light and met fire and writhed back again into the darkness of their blind groping. (Gresham, 51)

- 26 On notera l'emphase du récit, l'usage de la métaphore qui reprend non seulement la vision morale mais aussi la rhétorique du sermon puritain. Cette humanité cadavérique et aveugle, observée à travers la focale du personnage principal (et à travers la grille rhétorique du sermon), fait de l'ombre le corrélat de l'erreur humaine, du mal et de la condamnation. C'est aussi ce qu'on retrouve dans la ville nocturne de David Goodis, par exemple avec le quartier sordide de Vernon Street, à Philadelphie, vu à travers les yeux du protagoniste de *The Moon in the Gutter* :

He peered out past the murky glass and saw the moonlight reflected on the jutting cobblestones. It was a yellow-green glow drifting across Vernon and forming pools of light in the gutter. He saw it glimmering on the rutted sidewalk and going on and on toward all the dark alleys where countless creatures of the night played hide-and-seek.

And no matter where the weaker ones were hiding, they'd never get away from the Vernon moon. It had them trapped. It had them doomed. Sooner or later they'd be mauled and battered and crushed. They'd learn the hard way that Vernon Street was no place for delicate bodies or timid souls. They were prey, that was all, they were destined for the maw of the ever hungry eater, the Vernon gutter.

He stared out at the moonlit street. (Goodis, 1983 (1953), 511)

- 27 Même symbolique nocturne, même élaboration rhétorique chez Goodis que chez Gresham. Leurs romans culminent dans ces épiphanies noires, quand le mal qui habite la société s'extériorise, aux yeux du protagoniste, dans l'ombre de la ville, et plus particulièrement dans ses ruelles obscures qui ne mènent nulle part, « mean streets » ou « dark alleys » de Chandler, Gresham et Goodis. C'est d'ailleurs à ce point exact du récit que le protagoniste de *The Moon in the Gutter*, un docker qui recherche désespérément le meurtrier de sa sœur dans Vernon Street, renonce à sa quête, comprenant que c'est la rue elle-même qui est la coupable. Le décor nocturne est donc lié, à cet instant de prise de conscience, à la découverte qu'il y a une prédestination du mal. Cette idée, on la trouvait déjà, avant Gresham et Goodis, chez Faulkner, dans *Sanctuary*, où la révélation de la « logique du mal » met symboliquement à mort l'âme de Horace Benbow et fait émerger l'image d'un monde nocturne en train d'agoniser, gagné par l'entropie, condamné à une mort thermique universelle :

Perhaps it is upon the instant that we realize, admit, that there is a logical pattern to evil, that we die, he thought, thinking of the expression he had once seen in the eyes of a dead child, and of other dead: the cooling indignation, the shocked despair fading, leaving two empty globes in which the motionless world lurked profoundly in miniature. [...]

The house was dark, still, as though it were marooned in space by the ebb of all time. The insects had fallen to a low monotonous pitch, everywhere, nowhere, spent, as though the sound were the chemical agony of a world left stark and dying above the tide-edge of the fluid in which it lived and breathed. [...] The voice of the night — insects, whatever it was — had followed him into the house; he knew suddenly that it was the friction of the earth on its axis, approaching the moment when it must decide to turn on or remain forever still: a motionless ball in cooling space [...]. (Faulkner, 222)

- 28 Le roman de Faulkner relie ici, d'une part, la matière obscure du polar, ses histoires de gangsters, de kidnappings, de corruption morale et sociale, d'autre part l'idée calviniste de prédestination et de réprobation de l'humanité, et enfin l'angoisse d'une extinction progressive de l'univers, angoisse qu'avait fait naître, au XIXe siècle, l'affirmation de l'entropie irréversible du monde, découlant de la deuxième loi de thermodynamique de Maxwell, qui avait secoué l'optimisme d'esprits victoriens progressistes comme Darwin ou stimulé le pessimisme d'intellectuels sceptiques comme Henry Adams.
- 29 Mais il y a aussi, dans l'activité du détective ou du héros qui arpente inlassablement les « mean streets » et les « dark alleys » du polar, un principe positif qu'il nous faut mettre en balance de cette vision pessimiste et qui débouche, dans certains cas, sur la promesse d'une résurrection apocalyptique et lumineuse du monde — à laquelle seul le *private eye*, personnage décalé et observateur privilégié, pourra assister. C'est ainsi que Lew Archer, le détective de Ross Macdonald, héritier du Philip Marlowe de Chandler, parcourt inlassablement Los Angeles la nuit, dans l'attente d'une révélation qui, sans doute, ne viendra jamais, mais dont la promesse lui fournit l'énergie nécessaire pour continuer :
- I had to admit to myself that I lived for nights like these, moving across the city's great broken body, making connections among its millions of cells. I had a crazy wish or fantasy that some day before I died, if I made all the right neutral connections, the city would come all the way alive. Like the Bride of Frankenstein. (Macdonald, 103)
- 30 Cette résurrection postmoderne, à travers une image hollywoodienne, n'est pas qu'ironique. Les connexions électriques qui permettent de recréer un circuit entre les millions de cellules de la ville figurent aussi le travail du détective, qui établit des connexions entre les personnages, les éléments d'une histoire manquante, jusqu'à faire jaillir la lumière. Le *private eye* réunit des lieux éclatés sur la carte, des personnes séparées par l'histoire, remonte à leur origine commune. Son enquête constitue dans son principe même une lutte à rebours contre la dislocation du monde, la désorganisation et la mort ; elle laisse entrevoir, au moins dans sa conscience privée de détective privé, la possibilité d'un réveil de ce monde qui s'endort dans les ténèbres.
- 31 En scrutant les ombres du polar, on peut donc y découvrir une vision, une élaboration symbolique des rapports entre l'homme et son environnement. Notre étude suggère, tout d'abord, que le polar est sans doute l'un des derniers refuges du récit héroïque hérité d'Homère, Virgile ou Dante, dont il reproduit, sous une forme contemporaine, la descente aux enfers, en même temps qu'il offre une interprétation du désordre social fondée sur l'image du meurtre funeste. Par son versant chamanique, ensuite, le genre figure comme une « économie symbolique de la prédation », pour reprendre la formule de Philippe Descola, qui s'instaure entre les vivants et le monde des ombres. Si l'on définit, avec l'anthropologue, la prédation comme « une disposition à incorporer l'altérité humaine et non humaine au motif qu'elle est réputée indispensable à la définition du soi » (Descola 437), alors on peut considérer que, dans le polar, l'*underworld* qui tient la société dans ses griffes et, d'autre part, le monde d'en haut qui délègue le détective dans l'*underworld* pour essayer de se guérir, représentent les pôles opposés d'un échange symbolique qui permet à la société de se représenter ses contradictions et sa face cachée, toutes les forces qu'elle abrite en son sein et qui travaillent à sa destruction — et cela au moyen d'un médiateur, le détective,

incarnation moderne du chamane², seul capable de descendre dans le monde d'en bas et d'en revenir pour raconter son histoire.

- 32 Cet échange symbolique se complète, comme j'ai essayé de le montrer dans mon analyse du *darkness*, d'une vision puritaine de l'humanité. Et pourtant, contre cet arrière-plan où l'on reconnaît le thème de la prédestination calviniste, le polar met en valeur l'énergie de l'enquêteur, qui semble malgré tout s'opposer à l'entropie de son environnement, ainsi que la jouissance de la ville, l'émotion de la découverte, le *thrill* du combat ou de la séduction, le plaisir de la narration ou du *wisecrack*. C'est toute l'ambivalence d'un genre à la fois euphorisant et sombre, partagé entre l'affirmation d'une tradition métaphysique pessimiste et celle d'un vitalisme animiste et païen.

BIBLIOGRAPHIE

- Biesen, Sheri Chinen. *Blackout: World War II and the Origin of Film Noir*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005.
- Chandler, Raymond. *The Big Sleep*. In *Stories and Early Novels*. New York: Library of America, 1995 (1939).
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- Faulkner, William. *Sanctuary*. New York: Vintage, 1993 (1931).
- Goodis, David. *Nightfall* In *Four Novels*. London: Zomba, 1983 (1947).
- . *The Moon in the Gutter*. *Ibid.* (1953).
- Goulart, Ron. *The Dime Detectives*. New York: Mysterious Press, 1988.
- Gresham, William Lindsay; *Nightmare Alley*. New York: Signet, 1949 (1946).
- Hamayon, Roberte. *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*. Nanterre: Société d'ethnologie, 1990.
- Hammett, Dashiell. « One Hour ». In *Nightmare Town*. New York: Vintage, 1999 (1924).
- . « Zigzags of Treachery ». In *Crime Stories & Other Writings*. New York: Library of America, 2001 (1924).
- . *Red Harvest*. New York: Vintage, 1992 (1927, 1929)
- Macdonald, Ross. *The Instant Enemy*. Glasgow: Fontana, 1980 (1968).
- Rank, Otto. *Don Juan. Une étude sur le double*. Trad. S. Lautman. Paris: Denoël & Steele, 1932.
- Shakespeare, William. *The Tragedy of Macbeth* (1606)
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. London: Dent, 1992 (1818).
- Spillane, Mickey. *I, the Jury*. New York: Signet, 1958 (1947).
- Virgile. *Enéide*. Trad. Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet. Université Catholique de Louvain, Biblioteca Classica Selecta, 2009 (29-19 av. J.-C.) <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/virg/V06-264-425.html>>

NOTES

1. "After the war I've been almost anxious to get to some of the rats that make up the section of humanity that prey on people. People. How incredibly stupid they could be sometimes. A trial by law for a killer. A loophole in the phrasing that lets a killer crawl out. But in the end the people have their justice. They get it through guys like me once in a while. They crack down on society and I crack down on them. I shoot them like the mad dogs they are and society drags me to court to explain the whys and wherefores of the extermination." (Spillane, 14)

2. Citons encore Hamayon sur ce point : « une notion d'échange est au cœur de la pensée chamane : un échange avec le monde confondu des animaux et des esprits qui les anime de la façon dont l'âme anime le corps de l'homme ; échange selon lequel chacun des mondes est le gibier de l'autre ; échange qui implique, pour le chasseur, la primauté logique de la prise (de la chair du gibier) sur le don (de sa propre chair), et qui implique en parallèle, pour le chamane, une chasse symbolique à une sorte de force vitale qui nourrit l'âme comme la viande nourrit le corps ; échange qui fait de la maladie une perte de vitalité dans l'ordre des choses, et donne un sens à des aspects autrement énigmatiques - « folie », « érotisme » - du comportement chamane... » (Hamayon, 12)

RÉSUMÉS

En analysant deux types d'ombre (*shadow* et *darkness*) dans le polar américain des années 1920 à 1960, on propose une double lecture du genre : (1) réactualisation du scénario épique/chamanique du voyage du héros au royaume des ombres ou (2) mise en scène d'une idéologie puritaine de la prédestination. On suggère en fin de compte que le jeu entre ces registres narratifs et philosophiques contrastés a été essentiel pour la formation de l'esthétique et de l'idéologie ambiguës du polar.

By focusing on two notions, *shadows* and *darkness*, which are both prominent in US hardboiled/noir fiction from the 1920s to the 1960s, this article offers two readings of the genre, as (1) the reenactment of an epic/shamanic narrative of incursion into the realm of the dead, or (2) the embodiment of the puritan ideology of predestination. The interplay between these two distinct narrative and philosophical traditions has, I argue, shaped the ambiguous aesthetics and ideology of hardboiled/noir fiction.

INDEX

Keywords : shadow, darkness, noir fiction, hardboiled fiction, crime fiction, detectives, epic, shamanism, puritanism, anthropology

Mots-clés : ombre, polar, roman noir, roman policier, détective, épopée, chamanisme, puritanisme, anthropologie

AUTEURS

BENOÎT TADIÉ

Université Rennes 2

professeur d'études américaines

benoit.tadie@univ-rennes2.fr