



Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2012

Le roman policier, littérature transatlantique / Maisons Hantées

Cheesecake Manor, Californie : Raymond Chandler entre roman à énigme et roman hard-boiled

Isabelle Boof-Vermesse



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/5755>

DOI : [10.4000/transatlantica.5755](https://doi.org/10.4000/transatlantica.5755)

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Isabelle Boof-Vermesse, « Cheesecake Manor, Californie : Raymond Chandler entre roman à énigme et roman hard-boiled », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 03 janvier 2013, consulté le 04 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/5755> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.5755>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Cheesecake Manor, Californie : Raymond Chandler entre roman à énigme et roman hard-boiled

Isabelle Boof-Vermesse

It would be nice to have Dashiell Hammett and
Austin Freeman in the same book, but it just isn't
possible.
"Twelve Notes on the Mystery Story", Addenda 1.

Introduction

- 1 Malgré les contraintes narratives qui le caractérisent, le genre policier a toujours été décrit comme éminemment plastique dans sa capacité à faire surgir une infinité de variations à partir d'un solide socle commun ; c'est cette flexibilité qui permet paradoxalement de constater la persistance de traditions culturelles nationales :

The way in which successful writers from different traditions represent the fight against crime turns out to be an unusually fertile source of information about national « myths ». (Porter, 127)
- 2 Le théoricien du genre Dennis Porter se réjouit ainsi de la coexistence des deux frères ennemis, le roman policier américain et le roman d'énigme anglais, pour tester l'hypothèse qu'une même forme peut donner des résultats idéologiques radicalement différents (Porter, 127) ; John Cawelti, de même, fait appel au concept de « formule » par opposition à celui de genre :

[The concept of formula] is useful primarily as a means of making historical and cultural inferences about the collective fantasies from one culture or period to another. (7)
- 3 Formule et genre s'attachent au même objet mais dans une perspective différente ; le genre se définit en creux, comme un ensemble de contraintes et de potentialités artistiques (Cawelti, 7), une grille à travers laquelle évaluer la performance d'un texte individuel, tandis que l'examen de la formule fait appel à des critères non pas

esthétiques mais historiques ou socioculturels. Définies comme des formules, les deux traditions, le roman d'énigme et le roman hard-boiled, exhibent ainsi non seulement des traits outrés, parce que correspondant à des stéréotypes nationaux, mais se lancent aussi volontiers dans une forme d'auto-parodie :

In contrasting the detective of the British formal tradition with the American private eye, one is reminded that, in the nineteenth century, transatlantic stereotyping found symbols for the rival English-speaking cultures in the monocle and the spittoon. (Porter, 167)

- 4 Porter s'empresse d'ajouter qu'il y a des transfuges, comme James Hadley Chase ou Peter Cheney d'un côté et S. S. Van Dine et Ellery Queen de l'autre (Porter, 127). Plutôt que de s'intéresser à ces transfuges, simples « copieurs » de formules inventées outre-Atlantique et praticiens sans états d'âme du style de l'autre, le présent article s'attachera à explorer les contradictions, les ambivalences et les tensions internes qui travaillent l'œuvre critique d'un prétendu indépendantiste mais crypto-loyaliste, le romancier et théoricien Raymond Chandler.
- 5 Dans ses écrits critiques, le romancier tâche de définir son territoire littéraire ; né aux États-Unis mais élevé dans une *public school* anglaise, Chandler écrit dans un idiome qui n'est pas le sien. Son biographe revient sur les débuts de la carrière littéraire de Chandler en Angleterre lorsque, écrivant pour la *Westminster Gazette*, il s'inspire du style de Saki :

Saki was also an early model for Chandler, one for whom he eventually had to escape, making an extraordinary leap from the turn-of-the-century prose of Saki's London to the vernacular of 1930s Los Angeles without stopping anywhere in-between. (MacShane, 17-18).

- 6 En s'emparant de la matière californienne par le roman hard-boiled, Chandler aurait accompli un bond littéraire d'un côté à l'autre de l'Atlantique—mais est-ce bien le cas ? Nous tâcherons justement de définir les lieux intermédiaires que sillonnent ses essais, ce « quelque part entre les deux », cette surface balayée par le va-et-vient du langage, de la forme, et de la réflexion sur la forme. Car Raymond Chandler, un des pères fondateurs du roman policier de tradition américaine, est aussi un des théoriciens du genre. Il sera ici question de ce Chandler auteur d'essais critiques sur le genre, à travers le corpus suivant : « The Simple Art of Murder » (1944), qui sera désormais cité comme « SAM » ; « Casual Notes on the Mystery Novel » (repris et complété dans « Twelve Notes on the Detective Story », 1949), « Notes on English and American Style » (1949), « Introduction to *Killer in the Rain* » (1950), désormais cité comme « KR », dont le titre est parfois malencontreusement donné comme « The Simple Art of Murder », engendrant une confusion persistante entre les deux articles. Cette confusion illustre d'ailleurs avec éclat l'ambivalence chandlérienne sur cette question : l'article, une analyse du roman policier, avait été écrit en 1944 pour *The Atlantic Monthly* ; lorsque en 1950 on publia *Killer in the Rain*, un recueil des nouvelles écrites pour *Black Mask*, on demanda à l'auteur d'utiliser cet article comme préface, et Chandler refusa, préférant rédiger une nouvelle introduction, au prétexte que la dignité de son ancien article, qui traitait abondamment du roman d'énigme britannique, ne pouvait s'abaisser à présenter les débuts misérables du hard-boiled (MacShane, 168). Le recueil contient donc deux articles, l'un sur la formule britannique, certes critiquée mais faisant l'objet d'une attention soutenue, et l'autre sur la formule américaine, expédiée en quelques pages de généralités. Il est amusant de constater que la longueur respective des deux

textes et la politique éditoriale de l'auteur semblent contredire leur teneur, l'affirmation de la supériorité américaine.

Des bas-fonds au presbytère et retour

- 7 L'étude de Dennis Porter se présente comme une réponse à l'invitation lancée quarante ans plus tôt par Raymond Chandler à James Sandoe d'étudier le genre policier avec le sérieux qui lui est dû. Citant l'absence de reconnaissance critique du genre des deux côtés de l'Atlantique (« Neither in this country nor in England has there been any critical recognition [of the art that goes into these books] » MacShane, 138), Chandler espérait un changement dans l'intérêt porté à cette forme clairement anglo-saxonne à ses yeux, changement qui permettrait la canonisation de ses meilleurs praticiens. La révision du canon a effectivement conduit à intégrer des auteurs comme Chandler ou Hammett, et le genre lui-même jouit désormais d'une visibilité qui fait de lui une partie intégrante de la culture américaine.
- 8 On peut approcher une formule littéraire de deux façons : en tant que texte autonome, en une approche formaliste, ou en tant que phénomène culturel, le roman policier, « sismographe social » (Woods, 15) étant particulièrement sensible au contexte. Véritable laboratoire permettant d'expérimenter à la fois *in vivo*, dans les textes, et *in vitro*, dans les manifestes littéraires ou autres décalogues, la portée de la variable nationale dans la production textuelle, le roman policier reste cependant marqué par un même air de famille.
- 9 C'est pourquoi, justement, le praticien-critique n'a de cesse de rétablir de la différence : si le roman à énigme est constitué d'individus interchangeable, le roman hard-boiled, lui, étant différent de son cousin, peut se targuer d'une individualité plus grande, et donc revendiquer une plus grande part de littérarité. Le 3^e essai de Chandler se déploie sur un paradoxe: « The ideal mystery [is] one you would read if the end was missing » (« KR », 10). Si Chandler oppose vigoureusement l'école américaine du hard-boiled à l'école anglaise qu'il surnomme par dérision la « Cheesecake Manor School », il est à noter que le cheesecake est aussi américain que l'apple pie ; c'est donc l'imitation américaine de l'école anglaise que Chandler pourfend dans « The Simple Art of Murder » :
- There are more frozen daiquiris and stingers ordered, and fewer glasses of crusty old port; more clothes by *Vogue*, and décors by the *House Beautiful*, more chic, but not more truth. We spend more time in Miami hotels and Cape Cod summer colonies and go not so often down by the old gray sundial in the Elizabethan garden. But fundamentally it is the same careful grouping of suspects, the same utterly incomprehensible trick of how somebody stabbed Mrs. Pottington Postlethwaite III with the solid platinum poignard just as she flatted on the top note of the Bell Song from *Lakmé* in the presence of fifteen ill-assorted guests; the same ingenue in fur-trimmed pajamas screaming in the night to make the company pop in and out of doors and ball up the timetable; the same moody silence next day as they sit around sipping Singapore slings and sneering at each other, while the flat-foot crawl to and fro under the Persian rugs, with their derby hats on. (« SAM », 184)
- 10 L'objet de la parodie n'est pas le style anglais mais son imitation américaine ; dans la contrefaçon américaine, seuls changent les noms des patriciens (Mrs Pottington Postlethwaite III au lieu de Lady Millicent), les vêtements des personnages féminins, et

les boissons (cocktails exotiques au lieu de porto—la boisson de la cliente de Marlowe, une patricienne âgée et tyrannique, dans *The High Window*). Il y a parodie d'une imitation, l'original est donc doublement distancé et comme tenu en respect ; Chandler se bat moins contre ses homologues britanniques que contre ses rivaux américains, et dans le même temps il révisé une pratique américaine—au lieu de délayer et affadir l'original en en faisant une pâle copie, on revitalise la formule en s'en éloignant plus franchement.

- 11 Et pourtant, sous couvert d'établir de la différence, les essais de Chandler produisent de la ressemblance ; ainsi, dans « Killer in the Rain » pourtant dédié au hard-boiled, il concède à ses nouvelles une composante mélodramatique qui les rapproche du huis-clos du roman d'énigme :

Undoubtedly the stories about them had a fantastic element. Such things happened, but not so rapidly, nor to so close-knit a group of people, nor within so narrow a frame of logic. (« KR », 54)

- 12 Cela n'a rien d'étonnant qu'il y ait un air de famille lorsque l'étude généalogique révèle des ancêtres communs. Dennis Porter revient sur le roman criminel du xix^e siècle, où se croisent violence institutionnelle commise contre l'individu et criminalité des classes laborieuses et donc dangereuses (Porter, 19), avec pour résultat l'ambivalence qui clôt *Oliver Twist* (1838). Le renvoi dos à dos des gangs et des institutions ressemble au motif hard-boiled de la collusion entre crime organisé et autorités officielles. Cet intérêt pour le crime en tant que manifestation sociale est en revanche entièrement absent du roman d'énigme britannique. Dans cette généalogie de l'amoral, on constate donc que la tradition américaine est celle qui reste finalement la plus proche de l'origine du genre.
- 13 Si l'on choisit d'ignorer la paternité française du genre, celle de Vidocq, dont les *Mémoires* (1828) inspirent Poe, le créateur du détective français Dupin, on peut faire remonter le roman policier au roman criminel. Dans sa version noble quoique mélodramatique avec *Caleb Williams* (1794) de Godwin ou dans sa version plus populaire avec les récits de faits divers publiés au début du xix^e dans le *Newgate Calendar* (dont l'équivalent français serait *La Gazette des tribunaux*), le roman criminel repose sur la glorification plus ou moins ouverte de la figure de rebelle que l'on ne peut s'empêcher d'admirer—alors que cependant l'on se félicite de la supériorité du système légal anglais : le droit a remplacé la torture (le recueil fait par exemple état d'un gouverneur anglais de Trinidad qui, ayant appliqué la torture, fut condamné : « This governor ought to have been aware that the torture is not known in England ; and that it never will be, never can be, tolerated in this country » (*Newgate Calendar* 1828, vol. III, 407). Plus clairement encore aux États-Unis, le genre hérite des faits divers glorifiant les bandits comme Bonnie and Clyde, et il est lié à la protestation sociale plutôt qu'au maintien du *statu quo*.
- 14 Pourtant Franco Moretti voit dans le détective un « gardien économique » (135) dont la mission consiste à protéger le bourgeois contre les ambitions de l'aristocratie ou du peuple. Holmes (personnage dont le nom est emprunté à Oliver Wendell Holmes, célèbre poète et médecin américain, et dont la survie doit beaucoup à la publication en 1890 de « The Sign of the Four » dans un magazine américain, le magazine *Lippincott's*, avant d'être republié à Londres) serait le « docteur » de la société (Moretti, 145). C'est ainsi que pour lui le roman policier est « anti-romanesque » :

In this way, detective fiction is radically anti-novelistic: the aim of the narration is no longer the character's development into autonomy, or a change from the initial situation, or the presentation of plot as a conflict and an evolutionary spiral, image of a developing world that it is difficult to draw to a close. On the contrary: detective fiction's object is to *return to the beginning*. (Moretti, 137)

- 15 Cette définition du roman policier comme agent de l'hégémonie s'applique sans doute à la tradition britannique du roman d'énigme. Le renversement final, tout relatif (puisque menant à un retour à la case départ sur le plan social pour Moretti) repose sur une impossibilité du *modus operandi*, impossibilité figurée dans le motif de la chambre close ; ce motif imposera dans le récit policier britannique une économie textuelle basée sur la domesticité familière envahie par l'altérité absolue du crime et restaurée *in fine* dans son état d'origine. La construction rétrospective aboutit à une sorte de configuration immobile dont les contours se révéleraient peu à peu plutôt qu'à un récit, narration d'un changement. De la même manière, le récit de *The Big Sleep* (1939) n'est linéaire qu'en surface et la structure narrative revient bien à établir ce que Dennis Porter appelle un « voyage inutile » (« unnecessary journey » 27), ressemblant en cela aux pérégrinations statiques et aux ruminations mentales du roman à énigme. Marlowe avait « attrapé » Carmen Sternwood dès le départ, mais l'enquête se clôt dans *The Big Sleep* sur une différence de taille : au lieu de rétablir l'ordre, le détective n'a fait qu'accroître le désordre, sans amener de changement. Il a failli à sa mission de rédemption : « Me, I was part of the nastiness now » (CC1 193). Le champ pétrolifère nauséabond où est englué Marlowe à la fin de *The Big Sleep* (1939) ressemble certes au marais fangeux qui voit la fin hésitante du *Hound of the Baskervilles* (1901), mais dans le second cas le récit rajoute une deuxième fin, où, confortablement installés dans leur résidence de Baker Street, le détective et son confident peuvent enfin affirmer la victoire totale de l'ordre et de la civilisation. Au lieu de chercher à atteindre cette résolution qui marque une parfaite clôture narrative, le roman hard-boiled confronte la culture américaine sans en résoudre les contradictions :

Their characters lived in a world gone wrong, a world in which, long before the atom bomb, civilization had created the machinery for its own destruction, and was learning to use it with all the moronic delight of a gangster trying out his first machine gun. The law was something to be manipulated for profit and power. (« KR », 9)

- 16 Dans sa biographie de Sherlock Holmes, H. R. F. Keating remarque que l'Amérique (« a cauldron of troubles » 56) sème le trouble et la zizanie dans l'univers diégétique de Conan Doyle ; ironiquement, cependant, la série des Sherlock Holmes imite la forme des épisodes de Nick Carter, qui transposent à New York les péripéties du roman d'aventures de la Frontière. C'est seulement à l'Age d'Or du roman d'énigme, autour des années vingt et trente, que le détective anglais se cantonnera à son fauteuil, comme Dupin plutôt que comme Holmes.

Puzzle contre récit

- 17 Comme Moretti, qui fait du détective le docteur de la société, comme on l'a vu plus haut, David Grossvogel emploie la métaphore médicale mais l'associe plaisamment au jeu, trivialisant ainsi le roman à énigme :

By assuming that mystery can be overcome, it allows the reader to play at being a god with no resonance, [...] as a child might be given a plastic stethoscope to play doctor. (Grossvogel, 253)

- 18 Forme qui contient le chaos, le roman policier devient un jeu au moment de l'Âge d'Or, et n'a de cesse d'institutionnaliser son existence, de légiférer sur lui-même pour mettre à plat sa genèse et contrôler sa descendance ; Camille Fort remarque ainsi que les règles édictées « éclairent avec une rare vigueur la façon dont une forme programmatique s'efforce d'étendre de simples constats 'mécanistes' à une véritable éthique du discours : discours qui se veut l'héritage du scepticisme positiviste, mais par où se consolide en réalité l'expression d'une mystique communautaire. » (Fort 2). On peut avancer que c'est en grande partie le concept de jeu qui permet d'éclairer cette dimension communautaire.
- 19 Dans « The Art of the Detective Story » (1924), l'Anglais Austin Freeman, un des rares auteurs de romans d'énigme à trouver grâce aux yeux de Chandler, propose la définition suivante de la formule : « an argument conducted under the guise of fiction » (13). Entre le récit d'aventures et le cryptogramme, ce que Thomas Narcejac appelle « un raisonnement pétrifié » (42), Austin Freeman introduit un troisième terme, l'argumentation. Comme Chandler le fera pour installer ses règles, Freeman revendique un territoire pour la formule en excluant de son champ les pratiques tolérées outre-Atlantique, comme la succession d'actions erratiques dans un récit devenu pure séquentialité (et la description pourrait facilement s'appliquer à *Black Mask*) :
- [...] the presentation of a crime—often in impossible circumstances which are never accounted for—followed by a vast amount of rushing to and fro of detectives or unofficial investigators in motor cars, aeroplanes, or motor boats, with a liberal display of revolvers or automatic pistols and a succession of hair-raising adventures. (Freeman, 10)
- 20 À partir de l'Âge d'Or, la logique reste le nerf du récit, mais son déploiement fait l'objet d'une convention, celle du contrat passé entre écrivain et lecteur. L'écrivain se charge de compliquer l'intrigue, mais doit se refuser tout un ensemble de facilités. Compromis entre récit et puzzle (« a complicated and extended puzzle cast in a fictional form » selon la définition de Van Dine, Wright, 35-36), le roman policier classique doit établir des règles permettant de définir l'aire du jeu et les coups permis.
- 21 Gadamer dans *Vérité et méthode* (1960) utilise le jeu comme analogie pour réfléchir sur l'autonomie de l'art—on peut considérer que les décalogues viennent renforcer le solipsisme du texte et détruire le moindre reste d'illusion référentielle : ainsi clos sur lui-même, le jeu « ne tolère plus aucune comparaison avec la réalité, considérée comme la mesure secrète de toute ressemblance dans l'imitation » (Gadamer, 130) et se déroule dans une aire de jeu séparée de l'espace-temps, où l'activité ludique se déploie « avec un sérieux qui lui est propre » (119). Le jeu était déjà non référentiel chez Huizinga, qui insiste par ailleurs sur sa dimension collective et culturelle ; l'importance accordée au jeu dans une culture donnée est un indice de civilisation (*Homo Ludens*, 211). Dans sa liste des caractéristiques du jeu, il inclut la création d'une communauté : « [Play] promotes the formation of social groupings which tend to surround themselves with secrecy and to stress their difference from the common world by disguise or other means. » (*Homo Ludens*, 13). Cette description s'applique aussi bien au niveau « intradiégétique » (si l'on s'autorise ce terme en poursuivant l'analogie entre récit et jeu) qu'au niveau extradiégétique. La rédaction de décalogues au moment de l'Âge d'Or procède d'une nécessité dictée par le caractère hybride de leur production : on pourrait

presque envisager ces textes comme faisant partie intégrante du corpus, un péri-texte plutôt qu'un épitéxte, en étirant les définitions proposées par Genette pour distinguer entre différentes formes de paratexte (11) ; spatialement « extérieures » au roman (péri-texte), les règles du jeu envahissent de l'intérieur le roman d'énigme, importées par le cheval de Troie qu'est le lecteur. En cela, elles sont aussi une forme d'épitéxte.

- 22 Raymond Chandler constitue un cas unique dans la production de ce type de texte normatif : il propose lui aussi un décalogue (en réalité un dodélogue de 12 règles suivi d'un addenda de 10 dans la seconde version du texte) mais se trouve pris dans une contradiction en abordant le texte à la fois comme jeu et comme récit. « Twelve Notes on the Mystery Story », qui est une reformulation de « Casual Notes on the Mystery Story », énonce un ensemble de règles du jeu. La règle 9 : « It [the mystery novel] must baffle a reasonably intelligent reader » (*Notebooks*, 37) suppose une compétition intellectuelle, comme la règle 3 : « It must be honest with the reader » (35), qui est une réaffirmation du *fair-play* mis en avant par ses prédécesseurs. Cependant le roman policier est désormais défini comme un récit et non un jeu, comme l'énonce la règle 5 : « it must have a sound story value apart from the mystery element » (36). Dououreusement conscient de cette contradiction, le législateur l'inscrit dans son texte et termine par un constat d'impuissance avec l'addenda 1 : « The perfect detective story cannot be written. The type of mind which can evolve the perfect problem is not the type of mind that can produce the artistic job of writing » (37). Paradoxalement située dans un décalogue, la clause apparaît dès lors comme une sorte d'injonction négative. Il y a codification et décodification simultanées, et la double contrainte de la règle atteint à la fois les deux joueurs, l'écrivain et son lecteur, l'un, qui ne peut écrire à la fois une énigme et un récit, et l'autre qui ne peut interpréter comme de la littérature un simple jeu. Face à cette aporie, la solution aristotélicienne de Chandler consiste à faire usage du style pour convaincre le lecteur ; le rafistolage accompli par Agatha Christie pour réparer l'incohérence de *Murder in the Calais Coach* (« fluky set of events, » 35) est visible car il n'est pas compensé par plus de vraisemblance ailleurs. à cause d'un déficit de vraisemblance ailleurs. Le roman policier selon Chandler doit présenter la solution comme « inévitable » (37), et son décalogue vise à mettre en place un mélange subtil entre « honnêteté envers le lecteur » et « style » (35), qui inclut pour Chandler à la fois la rhétorique et la mise en intrigue, car le vraisemblable dépend du pouvoir de persuasion de l'écrivain. Le programme chandlérien reprend le *fair-play* britannique mais par une sorte de puritanisme non dénué d'humour, il le pousse jusqu'à ses limites. Non seulement on se doit de fournir à l'adversaire lecteur tous les éléments nécessaires à la solution de l'intrigue, mais il faut aussi distribuer ces éléments sans tricher :

Not only must important or any clues not be concealed from the reader, but they must not be distorted by false emphasis. Unimportant facts must not be presented in such a way as to make them portentous. (35)

- 23 La logique du récit doit venir appuyer celle du jeu, et le style doit emporter l'adhésion du lecteur sans user de stratagèmes rhétoriques grossiers :

There is no possibility of perfection. Complete frankness would destroy the mystery. The better the writer the farther he will go with the truth, the more subtly he will disguise that which cannot be told. (« Casual Notes on the Mystery Novel », 68)

Comédie et més-écriture

- 24 Analogues à la fausse barbe et autres postiches des suspects, les ornements stylistiques et narratifs permettent à l'auteur de s'avancer masqué. Proposant une autre lecture de la tension entre récit et jeu, et réfutant également la lecture semi-sérieuse que fait Auden du roman policier comme un travestissement de la tragédie dans « The Guilty Vicarage » (1948), George Grella avance que le succès des romans de l'Age d'Or tient moins au puzzle qu'à la comédie de mœurs :

Neither a picture of actual crime, a pure game of wits, nor a popular but degenerate version of tragedy, it is a comedy. More specifically, it remains one of the last outposts of the comedy of manners in fiction. Once the comic nature of the detective story is revealed, then all of its most important characteristics betray a comic function. (Grella, 88)

- 25 Sans aucune référence aux bouleversements des années 30, tant économiques que politiques, le roman classique anglais se penche avec une délectation maniaque sur les comportements de quelques privilégiés, les nuances microscopiques permettant de distinguer le gentleman de l'usurpateur faisant l'objet d'une attention tout aussi soutenue que celles qui distinguent le coupable de l'innocent. La conscience de classe, plutôt que la lutte des classes, domine l'Angleterre de l'Entre-deux-guerres :

There was a preoccupation, even obsession, with the need to place people as individuals or groups, which is so much the bedrock of English social life. (Light, 87)

- 26 En dénonçant l'artificialité du mécanisme du roman à énigme dans « The Simple Art of Murder », Chandler reconnaît volontiers que les Anglais dominent largement les Américains sur le terrain de la comédie de mœurs :

The English may not be the best writers in the world, but they are incomparably the best dull writers (« SAM », 184)

- 27 De même, bien que le texte se termine sur l'éloge d'Hammett et la célèbre péroraison célébrant la qualité de rédemption du hard-boiled, seulement deux pages sur les dix-huit qui composent l'essai sont consacrées au hard-boiled, contre seize pour l'école du Cheesecake Manor... On ne saurait révéler plus clairement ses priorités inavouées.

- 28 A peu près contemporaines, les deux formules sont cependant engagées dans un combat où la version américaine vient réviser la version anglaise : « The Simple Art of Murder » procède d'une volonté d'établir une contre-tradition dans le genre et ce sursaut indépendantiste prend la forme d'un déplacement de l'ironie de bon aloi vers le cynisme décapant (« irony in gentility », « tough-minded cynicism » Porter, 129). Dans cette logique de révision, la *persona* du coupable est un enjeu stratégique :

Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley; it doesn't have to stay there forever, but it was a good idea to begin by getting as far as possible from Emily Post's idea of how a well-bred debutante gnaws a chicken wing. (...) Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse; and with the means at hand, not with hand-wrought duelling pistols, curare, and tropical fish. (« SAM », 188)

- 29 Notons au passage que dans une des nouvelles de Chandler, « Goldfish » (1936), un voleur cache des perles précieuses dans le ventre de poissons exotiques, cachette révélée par de minuscules points de suture... Si la règle classique de la « Least Likely Place » est bien respectée par Chandler, le traitement qui est fait de cette cachette ne risque pas d'être celui d'Hercule Poirot :

I like goldfish as well as the next man, but business is business and crime is crime. I took my coat off and rolled my sleeves up and picked the razor blade backed with adhesive tape off the table. (« Goldfish », 286)

- 30 Tout se passe comme si le roman hard-boiled avait besoin de se démarquer du roman à énigme pour exister. Dans *The Anxiety of Influence* (1973), Harold Bloom montre que le poème ne parle ni de lui-même ni d'un objet extérieur : il parle d'autres poèmes. Chandler s'inspire de la littérature et non de la vie et sa stratégie correspond à ce que Bloom appelle « Tessera » :

Tessera [...] is completion and antithesis: a poet antithetically « completes » his precursor, by so reading the parent poem as to retain its terms but to mean to them in another sense, as though the precursor had failed to go far enough. (Bloom, 14)

- 31 Chandler ne commet pas de « mélecture » du roman à énigme mais en propose une « més-écriture » : ses essais critiques sont tous émaillés de vignettes incisives, de micro-pastiches qui visent moins à décrédibiliser le roman classique qu'à montrer la facilité avec laquelle il aurait pu en écrire :

It is one of the qualities of this kind of writing that the thing that makes people read it never goes out of style. The hero's tie may be a little off the mode and the good gray inspector may arrive in a dogcart instead of a streamlined sedan with siren screaming, but what he does when he gets there is the same old futzing around with timetables and bits of charred paper and who trampled the jolly old flowering arbutus under the library window. (« SAM », 177)

- 32 Les personnages chandliériens sont eux aussi saisis de nostalgie ; alors que dans *The Big Sleep* (1939), le premier roman de Chandler, Marlowe est pris à partie en tant que détective hard-boiled (« "So you're a private detective," she said. "I didn't know they really existed, except in books. Or else they were greasy little men snooping around hotels" » 20), dans un roman tardif, *The Long Goodbye* (1954), son interlocutrice l'a percé à jour et s'exerce elle aussi à la prétérition :

« You ought to have given a dinner party, » (...) gleaming silver and crystal, bright crisp linen (...). The suspects with their brittle little smiles and restless hands, and you at the head of the table telling all about it, little by little, with your charming little smile and phony English accent like Philo Vance. » (LG 169-70)

- 33 Le vase vénitien jeté par Hammett dans la ruelle sordide est amoureusement reconstitué dans ses moindres détails par la prétendue satire du roman d'énigme que Chandler propose dans ses écrits théoriques (« that charming Mrs. Jones, whoever would have thought she would cut off her husband's head with a meat saw ? Such a handsome man, too ! » « KR », 11). Plus généralement, Chandler ne rate jamais une occasion de s'attarder dans Cheesecake Manor. Lorsqu'il s'amuse à parodier la différence entre les deux formules, l'attention minutieuse dévolue au roman d'énigme, le plaisir manifeste à croquer une vignette toute prête à se transformer en roman contraste avec la hâte rageuse avec laquelle il expédie le hard-boiled :

There are the aficionados of deduction and the aficionados of sex who can't get it into their hot little heads that the fictional detective is a catalyst, not a Casanova. The former demand a ground plan of Greythorpe Manor, showing the study, the gun room, the main hall and staircase and the passage to that grim little room where the butler polishes the Georgian silver, thin-lipped and silent, hearing the murmur of doom. The latter think the shortest distance between two points is from a blonde to a bed. (« KR », 12)

- 34 La forme du résumé parodique permet à Chandler de se placer sur le terrain de ses rivaux, la comédie de mœurs ; il installe une continuité plutôt qu'une opposition, car le

genre pastiché fonctionne lui-même entièrement sur l'artifice assumé et l'imitation des pairs. Chandler ne fait que renchérir sur une pratique marquée par l'autodérision, les décalogues n'étant en somme que la manifestation de cet humour de la formule. Chandler révisé ses classiques comme un bon élève et souvent la fiction chandlérienne montre qu'elle a retenu la leçon : on trouve des parallèles inattendus entre les deux formules dans l'intérêt porté à l'apparence, en particulier la tenue vestimentaire, qui est avant tout un costume de théâtre dans le roman de l'Age d'Or. Chez Christie par exemple, en 1924 un chapeau doit subir les assauts de sa propriétaire pour se métamorphoser en accessoire de mode digne de ce nom :

A limp thing of black straw with a suitably depressed brim. With the inspiration of genius, I had kicked it once, punched it twice, dented in the crown and affixed to it a thing like a cubist's dream of a jazz carrot. (*The Man in the Brown Suit*, 15)

35 Quinze ans plus tard, voici l'équivalent chez Chandler :

Her black hair was glossy under a brown Robin Hood hat that might have cost fifty dollars and looked as if you could have made it with one hand out of a desk blotter. (*The Big Sleep*, 51)

36 Les manifestes de Chandler se présentent comme la profession de foi et la feuille de route d'un groupe résolu à faire émerger un nouveau paradigme :

We all grew together, so to speak, and we all wrote the same idiom, and we have all more or less grown out of it. A lot of *Black Mask* stories sounded alike, just like a lot of Elizabethan plays sounded alike. Always when a group exploits a new technique this happens (MacShane, 51)

37 Certains arguments en faveur du nouveau genre ne sont pas exempts de mauvaise foi ; par exemple, le « réalisme » revendiqué dès la première phrase de « *The Simple Art of Murder* » au nom de Hammett (le même qui écrit dans *Tulip* : « realistic is one of those words when it comes into the discussion, sensible people leave the room, » Hammett, 258) n'est rien d'autre que la mise en place d'une vraisemblance tout aussi conventionnelle et artificielle que celle de la formule rivale, comme le concède d'ailleurs Chandler. Dans une lettre de 1948, Chandler réagit avec une fausse humilité au texte de Auden où le poète avait décrit ainsi son écriture : « A serious study of the criminal milieu » (Auden, 150). Avec humour, il prétend en tenir compte désormais dans son écriture :

Now I look at everything I put down and say to myself, Remember, old boy, this has to be a serious study of a criminal milieu. Are you serious? No. Is this a criminal milieu? No, just average corrupt living with the melodramatic angle over-emphasized, not because I am crazy about melodrama for its own sake, but because I am realistic enough to know the rules of the game. (*RCS*, 219)

38 Dans ce passage saisissant par la complexité de sa polyphonie, où Chandler se parle à lui-même, non pas selon les modalités du monologue délibératif, mais pour s'admonester, pour s'encourager à en « rajouter » dans l'américanisme, et ce pour suivre les injonctions d'un Anglais, il n'est pas innocent qu'il se traite affectueusement de « old boy »...

Going Native

39 Dans son travail théorique, Raymond Chandler revient sans cesse sur la distinction entre les deux avatars anglais et américain du roman policier. Loin de penser que les deux découleraient d'une origine commune (la nouvelle de détection de Poe, ou les

Mémoires de Vidocq), comme on l'a vu plus haut, ce qui n'irait pas à l'encontre de la chronologie, car *The Mysterious Affair at Styles*, le premier roman d'Agatha Christie, est publié en 1920, deux petites années avant que Carroll John Daly ne crée le genre hard-boiled avec « *The False Burton Combs* », Chandler part du principe que l'un révisé l'autre. Dans son introduction au recueil de nouvelles publié en 1950, « *Introduction to Killer in the Rain* », qui fait pourtant référence à cette époque (les années vingt et trente), il établit une autre filiation qui revient à attribuer la précedence au roman d'énigme, donnant ainsi au sous-genre qu'il entend défendre, le hard-boiled, une position subalterne. Il décrit ainsi, dès la première phrase, la production du magazine *Black Mask* comme l'américanisation d'une formule créée et pratiquée ailleurs :

Some literary antiquarian of a rather special type may one day think it worth while to run through the files of the pulp detective magazines which flourished during the late twenties and early thirties, and determine just how and when and by what steps the popular mystery story shed its refined good manners and went native. (« KR », 9)

- 40 L'expression victorienne "went native" se veut amusée et distancée mais l'humour est révélateur d'une certaine condescendance—il y a dans le choix de ces mots une double référence, d'une part la suggestion d'une certaine forme d'impérialisme culturel et de domination colonisatrice de la part de la formule britannique, et d'autre part, inversement, la définition de l'américanisation qui a saisi cette formule comme une sorte de laisser-aller, de relâchement dans le respect des règles et des formes, d'entropie littéraire. Dans son étude du roman policier, Franco Moretti cite la thèse d'Adorno and Horkheimer à propos du criminel, poussé selon eux par la pulsion de mort qui est un retour à un état indifférencié, afin de la contredire en montrant que dans le roman policier le criminel est au contraire celui qui affirme sa volonté (« self-sufficient watertight consciousness wholly bent on an aim » Moretti, 138). Adorno et Horkheimer font du criminel une figure qui entretient un rapport problématique avec son environnement :

The ability to stand apart from the environment as an individual, and at the same time to enter into contact with that environment - and gain a foothold in it—through the approved forms of communication, was eroded in the criminal. He represented a trend which is deep-rooted in living beings, and whose elimination is a sign of all development: the trend to lose oneself in the environment instead of playing an active role in it; the tendency to let oneself go and sink back into nature. Freud called it the death instinct. [...] There is negation in the criminal which does not contain resistance. (Adorno & Horkheimer, 226)

- 41 Si pour les philosophes allemands c'est le criminel qui est saisi d'une sorte de régression, le roman policier américain généralise cette crainte de la « dislocation collective » dont parle Benoît Tadié (2) et a donc besoin de convoquer la présence d'une « résistance » qui serait au contraire affirmative. Dans *A World Elsewhere : The Place of Style in American Literature* (1966), Richard Poirier situe cette résistance dans le langage.
- 42 Dans la lignée de Hawthorne qui diagnostique la « romance » caractérisant la littérature américaine comme une latitude plus grande vis-à-vis du réel, et qui absout l'écrivain américain du « crime littéraire » que constituerait un abus de merveilleux (Préface de *The House of the Seven Gables*, 1851), Richard Poirier interprète la « tradition américaine » dans la « littérature anglaise » comme l'« excentricité impertinente » (« eccentricity of defiance » Poirier 5) d'une écriture plus expérimentale. Attribuant cet assaut sur la langue à une impulsion pré-Moderniste qui tente d'établir sur le papier

cette liberté que l'Histoire peine à faire advenir, Poirier emploie plusieurs métaphores pour parler de l'artiste américain, comparé à un athlète ou à un détective :

The artist-hero may be, as he often is in American literature, an athlete, a detective or a cowboy, his technical skills being as disciplined as the skills of art. (Poirier, 6)

- 43 La langue choisie et recréée par Chandler est l'expression d'un combat ; le « tough talk » des personnages chandlériens applique la contrainte linguistique du cahier des charges du hard-boiled :

[Hammett] put these people down on paper as they are, and he made them talk and think in the language they customarily used for these purposes. He had style, but his audience didn't know it, because it was in a language not supposed to be capable of such refinements. They thought they were getting a good meaty melodrama written in the kind of lingo they imagined they spoke themselves. (« SAM », 188)

- 44 Marlowe le narrateur se réserve le privilège de transporter le « mélodrame » du récit, basé sur les coïncidences outrées, dans le domaine de la rhétorique, avec ses métaphores à la limite de la catachrèse. « Taupe » britannique car pur produit de Dulwich, Chandler voyait dans l'anglais américain une autre langue (RCS, 80) et il faisait collection des mots d'argot qu'il notait soigneusement dans son carnet (*Notebooks*, 53-63). C'est donc avec une oreille pour ainsi dire étrangère qu'il entend la voix de Hammett :

All language begins with speech, and the speech of common men at that, but when it develops to the point of becoming a literary medium it only looks like speech. Hammett's style at its worst was almost as formalized as a page of Marius the Epicurean; at its best it could say almost anything. I believe this style, which does not belong to Hammett or to anybody, but is the American language (and not even exclusively that any more), can say things he did not know how to say or feel the need of saying. (« SAM », 188)

- 45 Le style de Hammett devient ainsi une écriture au sens de Barthes, c'est-à-dire un produit de l'histoire, le résultat de « la confrontation de l'écrivain avec sa société » (Barthes, 19). A l'inverse de l'homogénéité du roman d'énigme, où narrateur comme personnages s'expriment dans le même langage de classe (Agatha Christie remarque ainsi : « I could never manage miners talking in pubs, because I don't know what miners talk about in pubs, » Bargainnier, 30), le hard-boiled tel qu'il est pratiqué par Chandler s'amuse de la juxtaposition des idiolectes, mettant en lumière la littérarité de ce qui semble être une langue vernaculaire. « Pearls Are a Nuisance » (1939), une pochade à la fois expérimentale et parodique, exploite le potentiel comique de la confrontation de ces deux formes d'anglais en opposant les préciosités de son narrateur décadent aux monosyllabes de son partenaire d'enquête improvisé :

« Wake up, Henry, » I said. « The sunset hour is nigh. The robins are calling and the squirrels are scolding and the morning glories furl themselves in sleep. »

Like all men of action Henry Eichelberger came awake with his fist doubled. « What was that crack? » he snarled. « Oh, yeah. Hi, Walter. How you feel? »

« I feel splendid. Are you rested »

« Sure. » (26)

- 46 Chandler est ici son propre ventriloque : il fait parler simultanément son passé édouardien et son présent hard-boiled. Aussi artificiels l'un que l'autre, les deux langages sont aussi et surtout le moyen d'exprimer deux formes de masculinité.

- 47 On a vu plus haut que la signification d'une formule est tributaire d'une culture : la masculinité de Sherlock Holmes s'inscrit dans un contexte de classe (Sedgwick, 19) qui célèbre le culte du gentleman :

The appearance of Sherlock Holmes coincided with the cult of heroic male action so central in British life at the height of the British empire. (Sedgwick 155)

- 48 La formule américaine, inversement, voit le retour à la masculinité renforcée d'un héros souvent décrit comme un chevalier prolétarien qui compte sur sa force physique et sa bravoure plutôt que sur ses capacités intellectuelles :

Classic detective heroes have typically been dons, scientists, enthusiasts, collectors, and men of taste and fashion, as well as sleuths. That is to say they were associated to cultural and intellectual pursuits that were anathema to traditional American popular culture because they are theoretic, rather than pragmatic, unworldly, and upper class. As a result, the detectives appear unmasculine. (Porter, 183)

- 49 C'est probablement chez Chandler, justement, que ce retour à la masculinité est le plus visible, car il est négocié frontalement. Les romans policiers de Chandler se souviennent de la figure du gentleman et en conjurent la présence dans la *persona* de l'homosexuel. Marlowe lui-même joue le rôle d'un fin lettré dans *The Big Sleep* en s'adressant ironiquement à la vendeuse d'une librairie pornographique comme si la marchandise était destinée à des bibliophiles, en réclamant un « *Ben Hur 1860* » (le roman est publié vingt ans plus tard) ou un « Chevalier Audubon » (25), pour reprendre son rôle quelques chapitres plus tard dans la même librairie (« If you can weigh a hundred and ninety pounds and look like a fairy, I was doing my best » *Big Sleep*, 48), ce qui est un cas unique de mascarade dans le corpus chandlérien, contrairement à la série des Sherlock Holmes, où le détective se déguise volontiers. Dans le même roman, il a une passe d'armes avec Vivian Sternwood qui le compare à Marcel Proust (« I was beginning to think perhaps you worked in bed, like Marcel Proust » *Big Sleep*, 51). Dans les deux cas, la masculinité de Marlowe est évaluée et mise en danger dans un contexte où la littérature n'a pas sa place.

Conclusion

- 50 Dans « Notes on English and American Styles » (RCS, 80), Raymond Chandler établit une distinction entre « intellectuel » et « sensationnel » pour redessiner les contours qui séparent les deux idiomes anglais et américain. Cette frontière entre les territoires littéraires est poreuse par endroits et « Notes on English and American Styles » suggère l'improbable conclusion que l'anglais américain « fluide, comme l'anglais de Shakespeare » est plus anglais que l'anglais britannique contemporain :

The merits of American style are less numerous than its defects and annoyances, but they are more powerful... It is a fluid language, like Shakespearian English, and easily takes in new words, new meanings for old words, and borrows at will and at ease from other languages. (RCS, 80)

- 51 Anglais en Amérique pour la littérature de genre, Chandler met en valeur un matériau local brut qui ne peut être raffiné que par un étranger (« All the best American writing has been done by men who are, or at some time were, cosmopolitans » RCS, 81) mais il se rêve Américain en Angleterre, comme son compatriote Henry James, ainsi que le révèle le synopsis du roman (*English Summer*) qu'il n'a jamais écrit :

A short, swift, tense, gorgeously written story verging on melodrama, based on my short story. The surface theme is the American in England, the dramatic theme is

the decay of the refined character and its contrast with the ingenuous honest utterly fearless and generous American of the best type. (RCS, 208)

- 52 Sarcastique et distancé, le résumé donne cependant une clé pour comprendre le discours chandlérien sur la formule anglaise ; le hard-boiled se présente comme un anti-puzzle, l'antithèse de la britannicité, mais si Chandler défriche un nouveau territoire, c'est pour mieux partir « à l'assaut de la citadelle » (« KR », 12) et revenir aux sources de la littérature de langue anglaise.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max, *Dialectic of Enlightenment* (1973), London, Allen Lane, 1973.

AUDEN, W. H., « The Guilty Vicarage », 1948, *The Dyer's Hand*, New York, Random House, 1963, <http://harpers.org/archive/1948/05/0033206>, consulté le 06/01/2012

BARGAINNIER, Earl F., *The Gentle Art of Murder: The Detective Fiction of Agatha Christie*, Bowling Green, Bowling Green State U Popular P, 1980.

BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, New York, U of Oxford P, 1973.

CAWELTI, John, *Adventure, Mystery and Romance*, Chicago, U of Chicago P, 1976.

CHANDLER, Raymond, « Goldfish », 1936, *Trouble Is My Business*, London, Vintage, 1992.

---, « Pearls Are a Nuisance », 1939, *The Chandler Collection, volume 3*, London, Picador, 1984.

---, *The Big Sleep*, 1939, *The Chandler Collection, volume 1*, London, Picador, 1983.

---, « The Simple Art of Murder », 1944, *The Chandler Collection, volume 3*, London, Picador, 1984.

---, « Casual Notes on the Mystery Novel », 1949, *Raymond Chandler Speaking*, ed. Dorothy Gardiner & Katherine Sorley Walker, London, Allison & Busby, 1984.

---, « Twelve Notes on the Mystery Story », *The Notebooks of Raymond Chandler and English Summer: A Gothic Romance*, ed. Frank MacShane, New York, Ecco Press, 1976.

---, « Notes on English and American Styles », *Raymond Chandler Speaking*, ed. Dorothy Gardiner & Katherine Sorley Walker, London, Allison & Busby, 1984.

---, « Introduction to *Killer in the Rain* », 1950, *The Chandler Collection, volume 3*, London, Picador, 1984.

---, *The Long Goodbye*, 1954, *The Chandler Collection, volume 2*, London, Picador, 1983.

---, *The Notebooks of Raymond Chandler and English Summer: A Gothic Romance*, ed. Frank MacShane, New York, Ecco Press, 1976.

---, *Raymond Chandler Speaking*, ed. Dorothy Gardiner & Katherine Sorley Walker, London, Allison & Busby, 1984.

CHRISTIE, Agatha, *The Man in the Brown Suit*, 1924, New York, Bantam Books, 1988.

DOVE, George N. *The Reader and the Detective Story*, Bowling Green, Bowling Green State U Popular P, 1997.

FORT, Camille, « Détectives et décalogues : pour une éthique de l'enquête ? », *Etudes anglaises* 3/2003, Tome 56, www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2003-3-page-285.htm, consulté le 06/01/2012.

FREEMAN, Austin, « The Art of the Detective Story », dans Howard Haycraft ed., *The Art of the Mystery Story*, New York, Simon and Shuster, 1946, <http://gaslight.mtroyal.ca/detcritF.htm>, consulté le 06/01/2012.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode*, 1960, Paris, Seuil, 1996.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Point, Seuil, 2002.

GRELLA, George, « The Formal Detective Novel », 1976, dans Robin W. Winks ed., *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1980.

HAMMETT, Dashiell, « Tulip », *The Big Knockover: Selected Stories and Short Novels*, New York, Random House, 1966.

KEATING, H. R. F., *Sherlock Holmes: The Man and His World*, London, Macmillan, 1979.

LIGHT, Alison, *Forever England: Femininity, Literature and Conservatism Between the Wars*, London and New York, Routledge, 1991.

MACSHANE, Frank, *The Life of Raymond Chandler*, Harmondsworth, Penguin, 1976.

MORETTI, Franco, « Clues », *Signs Taken for Wonder: On the Sociology of Literary Forms*, London, Verso, 1983.

NARCEJAC, Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël, 1975.

POIRIER, Richard, *A World Elsewhere: The Place of Style in American Literature*, 1966, Madison, U of Wisconsin P, 1985.

PORTER, Dennis, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Crime Fiction*, New Haven & London, Yale UP, 1981.

SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*, NY, Peter Lang, 1997.

TADIE, Benoît, *Le Polar américain, la modernité et le mal*, Paris, PUF, 2006.

WOODS, Robin, « His Appearance Is Against Him: The Emergence of the Detective, » dans Ronald G. Walker & June M. Frazee eds., *The Cunning Craft*, Macomb, Western Illinois U, 1990.

WRIGHT, William Huntington, « The Great Detective Stories », 1927, dans Howard Haycraft ed., *The Art of the Mystery Story*, New York, Simon & Shuster, 1946, <http://gaslight.mtroyal.ca/grtdtecs.htm>, consulté le 06/01/2012.

RÉSUMÉS

Raymond Chandler, un des pères fondateurs du roman policier de tradition américaine, est aussi un des théoriciens du genre. Dans ses écrits critiques, « The Simple Art of Murder » (1944), « Casual Notes on the Mystery Novel » (1949), « Notes on English and American Style » (1949), « Introduction to *Killer in the Rain* » (1950), Chandler propose une définition par exclusion du roman hard-boiled en l'opposant à la pratique du roman d'énigme. En une série de prétéritons

parodiques, Chandler l'essayiste prétend démontrer la vacuité et l'absurdité de la formule rivale, mais ce faisant il révèle peut-être une forme de regret littéraire de Chandler le romancier. En effet, la satire s'attaque moins à l'original britannique qu'à la copie américaine du roman à énigme, ce qui indique que l'auteur semble vouloir éviter l'impasse de l'imitation.

En adoptant une *persona* résolument américaine, tout en s'inscrivant dans la tradition du décalogue mettant en place les règles du roman d'énigme conçu comme jeu, Raymond Chandler tente d'établir de la différence entre les deux formules, afin de se distancer d'une production marquée comme paralittéraire. L'enjeu des textes théoriques est d'installer la version hard-boiled du roman policier dans le royaume des Belles Lettres.

One of the founding fathers of American detective fiction, Raymond Chandler is also a theoretician of the genre. In his critical essays, "The Simple Art of Murder" (1944), "Casual Notes on the Mystery Novel" (1949), "Notes on English and American Style" (1949), "Introduction to *Killer in the Rain*" (1950), Chandler contrasts hard-boiled fiction with its British counterpart, the whodunit, to propose a definition by exclusion of the American formula. In a series of parodic variations on preterition, Chandler the essayist claims to demonstrate the vacuous ineptitude of the rival form, but in doing so he reveals inadvertently a secret longing of Chandler the novelist. The satirical impulse is directed against the American imitation of the British form rather than its original version, revealing Chandler's strategy to avoid the dead end of imitation.

Adopting a conspicuously American persona while inscribing himself within the decalogue tradition that sets up the rules of the whodunit as game, Raymond Chandler differentiates between the two formulas in an attempt to break away from a textual production marked as sub-literary. Ultimately, what is at stake in the essays is to establish hard-boiled fiction as canonic literature.

INDEX

Mots-clés : Chandler, décalogue, détective, hard-boiled, idéologie, més-écriture, parodie, roman d'énigme, roman policier

AUTEUR

ISABELLE BOOF-VERMESSE

Université Lille 3