UNIVERSITE PARIS DIDEROT (PARIS 7)

ECOLE DOCTORALE : ED 131

(Langue, littérature, image : civilisation et sciences humaines)

DOCTORAT

ETUDES JAPONAISES

GERALD PELOUX

L'ACTE DE LECTURE DANS L'ŒUVRE D'EDOGAWA RANPO (1894-1965)

Une réflexion sur la littérature policière de l'avant-guerre au Japon

Thèse Dirigée par Madame Cécile SAKAI
Soutenue le 21 septembre 2012

JURY

Madame Anne BAYARD-SAKAI, Professeure des Universités (INALCO)
Monsieur Marc LITS, Professeur (Université Catholique de Louvain la Neuve)
Monsieur NAKAGAWA Shigemi, Professeur (Université Ritsumeikan, Kyôto)
Madame Cécile SAKAI, Professeure des Universités (Université Paris Diderot)

AVERTISSEMENT

1. Les termes japonais sont transcrits selon le système Hepburn modifié.
2. La transcription des noms de personnes respecte l'usage japonais qui est de citer d'abord le nom de famille, puis le nom personnel.
3. Nous rappelons que la période historique qui nous intéresse se compose de trois ères impériales :

- Meiji : 1868-1912
- Taishô : 1912-1926
- Shôwa : 1926-1989

4. Pour une meilleure lisibilité du texte, nous avons opté pour la méthode suivante de présentation des titres en langue japonaise :

- A la première occurrence d'un titre de journal ou de magazine, il sera indiqué en japonais, en transcription Hepburn modifiée et une proposition de traduction en français sera donnée. Ensuite, il sera cité en italiques avec la transcription en caractères latins (par exemple, *Shinseinen*).

- A la première occurrence du titre d'une œuvre de fiction ou d'un essai, il sera indiqué en japonais, en transcription Hepburn modifiée et une proposition de traduction en français sera donnée. Le titre de l'œuvre de fiction sera indiqué en italiques, celui de l'essai entre guillemets. Ensuite, ils seront cités en italiques ou entre guillements en traduction française (par exemple, *La bête dans l'ombre* pour une œuvre de fiction, « fou de cinéma » pour un essai).

5. Lorsqu'il existe une traduction en français d'une œuvre de Ranpo, nous en conservons le titre.
6. Toutes les traductions du japonais sont originales sauf mention contraire.
7. Nous utilisons les abréviations suivantes pour une partie de notre corpus :

- ERZ : *Edogawa Ranpo Zenshû* (Œuvres complètes d'Edogawa Ranpo), Kôbunsha, publiées entre 2003 et 2006. Elle sera suivie de deux nombres, le premier indiquant le volume, le second la page.

- SRSK : *Shinri shiken* (Le test psychologique) : édition en fac-similé (1993, Shun.yôdô) du recueil de nouvelles d'Edogawa Ranpo publié en 1925 chez le même éditeur

REMERCIEMENTS

Voilà maintenant six ans qu'a débuté ce long voyage intellectuel dans les méandres d'une littérature policière japonaise qui n'aura cessé de me surprendre par son originalité et sa modernité. Nombreux auront été ceux qui m'ont accompagné au cours de ce périple. Je tiens ici à les en remercier vivement.

Rien n'aurait d'abord été possible sans le soutien sans faille de ma directrice de thèse, Cécile Sakai. Elle a su, durant toute cette période, me conseiller, m'encourager, répondre à mes doutes, me faire partager son vaste savoir sur la littérature japonaise, et aussi, lorsque des bloquages apparaissaient, me remettre au travail et me pousser dans mes retranchements.

Je voudrais aussi remercier les membres du jury, Anne Bayard-Sakai, Marc Lits et Nakagawa Shigemi qui ont accepté de lire et évaluer les résultats de mes recherches. Leurs travaux ont enrichi ma réflexion dans les domaines dont ils sont d'éminents spécialistes.

Ce travail a bénéficié de l'aide financière du centre de recherche auquel je suis rattaché, le CRCAO (Centre de Recherche sur les Civilisations de l'Asie Orientale) qui m'a permis de mener à bien une mission de recherche à Tôkyô en août 2010.

Une thèse de littérature s'appuie fréquemment sur la consultation de documents parfois difficiles d'accès. J'exprime ici ma reconnaissance envers les personnels de la BiLiPo à Paris et de la Bibliothèque du Roman Policier à Tôkyô. A ce titre, je remercie particulièrement Samuel Schwiegelhofer et Kitamura Kazuo.

Mes entretiens avec Fujii Hidetada (Université Rikkyô) et Nakagawa Shigemi m'ont été très profitables. Je les remercie pour les généreux conseils qu'ils m'ont prodigués et les connaissances qu'ils ont bien voulu me faire partager.

Ecrire une thèse, c'est aussi la partager avec ceux que l'on côtoie au quotidien. A l'approche de l'échéance finale, nombreux ont été ceux qui m'ont soutenu et encouragé : mes parents, d'abord, toujours prêts à m'épauler, et ce, dès mes premiers choix d'orientation vers un domaine qui leur était parfaitement étranger, mes collègues enseignants de japonais qui ont été, cette année, d'une compréhension à toute épreuve et bien sûr, enfin, les nombreux amis et membres de ma famille qui n'ont pas manqué de demander des « nouvelles » de ma thèse. Un grand merci à tous.

C'est mon grand plaisir d'exprimer mon amicale gratitude envers Megumi Jingaoka qui, par sa gentillesse et sa diligence, m'a permis d'avoir accès très rapidement à de la documentation générale au Japon, Anne-Sophie Vo-Paillaud avec qui j'ai eu de longues discussions en salle des professeurs sur nos difficultés de doctorants, et Anne-Lise Desmas qui, par ses remarques avisées et bienveillantes, m'a fait profité de son expérience de rédaction d'une thèse.

Je voulais réserver une pensée particulière à ma grand-mère qui n'aura pas vu, hélas, ce vaste projet aboutir. Sa pensée a constamment accompagné ce travail.

Enfin, je consacrerai mes derniers remerciements à Guillaume qui a accepté de se faire parfois tout petit devant l'ampleur qu'a pris mon travail de recherche. Sans cesse, il m'a encouragé, aiguillonné, conseillé. Mais surtout, il a toujours exprimé une confiance absolue en moi. Si j'ai pu mener ce voyage à son terme, c'est aussi parce qu'il a toujours été à mes côtés.

SOMMAIRE

Avertissement **p.3**

Introduction : Lire Edogawa Ranpo **p.17**

a. L'acte de lecture dans l'œuvre de Ranpo p.21
b. La question du genre du roman policier : le *tanteishôsetsu* p.25
c. Note terminologique p.29
d. Note méthodologique p.32

I. Ranpo et le « genre policier » : la mise en place d'un horizon d'attente **p.41**

1. L'historicité de la réflexion sur le « genre policier » **p.43**
2. Lire un roman de détective au début des années vingt **p.55**
3. Ranpo, le *tanteishôsetsu* et son œuvre **p.69**
a. Les sources du roman de détective dans l'œuvre de Ranpo p.69
b. Le roman de détective selon Ranpo p.90
4. *Le test psychologique* : mise en place des conventions génériques **p.115**
a. Epitexte, péritexte : à la recherche d'un « autre lecteur » p.118
b. L'incipit : la mise en place du rapport discursif avec le lecteur p.130
c. Le jeu avec les conventions : l'échec du déchiffrement p.141
d. Suspense et surprise : le lecteur captif p.155

II. Le contrat de lecture : un lecteur aux multiples visages **p.173**

1. La lecture dans l'œuvre : une mise en abyme **p.179**
a. Un acte de lecture voyeuriste : le principe des récits longs p.182
b. Un acte de lecture monstrueux : la signification d'*Au paroxysme de l'insolite* p.198
c. Le point ultime du plaisir : l'énigmaticité du texte p.231
2. Le lecteur dans les textes de Ranpo : le refus de l'illusion référentielle **p.247**
a. Le personnage-lecteur face à l'illusion discursive p.251
b. Qui se cache derrière les adresses au lecteur ? p.258
c. Tromper le lecteur ? p.281

III. Intertextualité et spectacularisation : l'efficacité des récits **p.295**

1. La lecture comme formation du lecteur : l'intertextualité générique **p.297**
a. L'intertextualité externe dans le cadre de *L'homme transparent* p.299
b. *La bête dans l'ombre*, exemple de piège intertextuel ? p.315
2. La spectacularisation des œuvres de Ranpo **p.347**
a. Asakusa, un espace ludique marqué par l'image du labyrinthe p.349
b. Les spectacles visuels p.363
c. L'art de la parole : la pseudo-oralité des récits p.381

Conclusion : L'œuvre d'Edogawa Ranpo : métalittérature et plaisir de la lecture **p.397**

Bibliographie **p.405**
Annexes **p.433**
Index **p.515**
Table des matières **p.521**

Pour Guillaume

Peut-être nous fourvoyons-nous
en tenant pour acquise la bonne volonté du lecteur.

Graham Chapman, Autobiographie d'un menteur : volume VII (1980)
Paris : 10/18, 1997, p. 43

Chers lecteurs, veuillez poser un instant votre livre et réfléchissez.
Que peut-il donc se cacher derrière la disparition mystérieuse du chef cuisinier ?

Edogawa Ranpo, Le monstre aux vingt visages (1936)
ERZ 10, 87

INTRODUCTION

INTRODUCTION

LIRE EDOGAWA RANPO

C'est au cours de l'été 2008[1] que l'œuvre d'Edogawa Ranpo 江戸川乱歩 (1894-1965)[2] a intégré définitivement le cercle restreint des grands classiques de la littérature japonaise. En effet, un recueil de ses nouvelles les plus célèbres paraissait dans la collection de poche des éditions Iwanami[3], preuve de la reconnaissance de la valeur des textes de cet auteur[4]. Cet événement marque l'aboutissement d'un phénomène qui a débuté dans le milieu des années quatre-vingts, avec la parution de l'ouvrage, devenu lui aussi incontournable, de Matsuyama Iwao 松山巌, *Ranpo to Tôkyô : 1920, toshi no kao* (『乱歩と東京 1920 都市の貌』, Ranpo et Tôkyô : 1920, visages d'une ville)[5]. Proposant une relecture de l'œuvre de l'écrivain, Matsuyama s'éloigne des études biographiques, parfois hagiographiques, qui sont caractéristiques des analyses sur Ranpo, surtout depuis son décès en 1965. Reléguant l'écrivain au second plan, il s'applique à analyser, à l'aune de l'urbanité du Tôkyô d'avant-guerre, les discours et les images véhiculés par ses textes.

Cette relecture se produit dans un contexte très particulier. En effet, il ne s'agit pas d'une redécouverte de cet auteur : ce dernier n'a jamais cessé d'être lu. Au contraire, depuis l'après-guerre et encore aujourd'hui, ses textes ont été réédités de nombreuses fois[6]. De

---

[1] Le 19 août 2008 exactement.
[2] Pour plus de précisions sur la vie d'Edogawa Ranpo, voir la biographie en annexe p. 437.
[3] Edogawa Ranpo, *Edogawa Ranpo tanpenshû* (『江戸川乱歩短編集』, Recueil de nouvelles d'Edogawa Ranpo), Tôkyô : Iwanami Shoten, 2008.
[4] Comme l'affirme le journal *Yomiuri shinbun* 読売新聞 dans un article intitulé « Edogawa Ranpo misuterî : ima ya 'koten' » (「江戸川乱歩ミステリー 今や『古典』」, « Les romans policiers d'Edogawa Ranpo : désormais des 'classiques' »), 20 août 2008.
[5] Matsuyama Iwao, *Ranpo to Tôkyô : 1920, toshi no kao* (『乱歩と東京：1920 都市の貌』, Ranpo et Tôkyô : 1920, visages d'une ville), Tôkyô : Paruko Shuppankyoku, 1986, rééd. Chikuma Shobô, 1999.
[6] Notre recueil de référence, *Edogawa Ranpo zenshû* (『江戸川乱歩全集』, Œuvres complètes d'Edogawa Ranpo), publié de 2003 à 2006 par Kôbunsha, constitue la dernière réédition presque exhaustive de sa

plus, la reconnaissance populaire de ses œuvres a été amplifiée à partir des années cinquante par le développement de la radio, du cinéma, puis finalement de la télévision, des supports médiatiques qui, en général, se sont très vite intéressés à la notoriété de l'écrivain[7]. Cependant, cette attirance continue ne doit pas masquer le fait qu'elle ne concerne, jusque dans les années quatre-vingts, qu'une partie seulement de son œuvre. En effet, ce sont d'abord les textes pour enfants, qu'il a commencé à écrire en 1936, largement diffusés au Japon, qui expliquent pour une grande part la raison du succès ininterrompu de cet auteur auprès du public. Les multiples réimpressions, l'important succès radiophonique puis télévisé du Club des jeunes détectives (少年探偵団, Shônentanteidan)[8], groupe de personnages créé par le romancier, vont donner naissance à plusieurs générations de lecteurs passionnés par ses œuvres.

La parution d'un recueil de nouvelles chez Iwanami constitue l'aboutissement de cette relecture académique par des lecteurs de Ranpo, « formés » paradoxalement au prisme de sa littérature enfantine. Considérés comme représentatifs de la littérature populaire jusque dans les années quatre-vingts, les textes de Ranpo sont ainsi devenus depuis trois décennies, en parallèle, l'enjeu d'études universitaires[9] et l'objet d'une lecture littéraire[10].

---

production. Elle est en outre la première à être dotée d'un appareil critique particulièrement riche. Jusqu'à ce jour, et sans compter les très nombreux recueils et les œuvres choisies, il existe six éditions différentes de ses œuvres complètes : de 1931 à 1932 chez Heibonsha (13 volumes), de 1954 à 1955 chez Shun.yôdô (16 volumes), de 1961 à 1963 chez Tôgensha (18 volumes), de 1969 à 1970 (15 volumes, avec une nouvelle version, corrigée et augmentée, en 25 volumes, de 1978 à 1979) chez Kôdansha. Du côté de la littérature enfantine, les rééditions sont encore plus nombreuses. Pour ne citer qu'un des derniers exemples, les éditions Poplar ont réédité dans leur format d'origine les 26 volumes de la série « Edogawa Ranpo : shônen tantei shirîzu » (「江戸川乱歩・少年探偵シリーズ」, « Edogawa Ranpo : les jeunes détectives ») de 2008 à 2009.

[7] La filmographie inspirée par les œuvres de Ranpo est particulièrement riche. Le premier film, *Issunbôshi* (『一寸法師』, Le nain) date de mars 1927 et est basé sur le roman du même nom. Les spectateurs japonais ont pu voir cette adaptation un mois après la fin de la parution du texte dans le quotidien *Asahi shinbun* 『朝日新聞』. Pour rappel, nous citerons trois films sortis récemment, dans trois genres différents : *Inju, la bête dans l'ombre*, film français de septembre 2008 réalisé par Barbet Schroeder, adaptation contemporaine de l'œuvre de Ranpo du même titre ; *K-20 Kaijin nijûmensô den* (『K-20 怪人二十面相・伝』, K-20 Le monstre aux vingt visages), film à gros budget replaçant le héros négatif de Ranpo dans un Japon uchronique n'ayant pas connu la Seconde Guerre mondiale, inspiré du genre Steampunk, écrit et réalisé par Satô Shimako 佐藤嗣麻子 et sorti en décembre 2008 ; *Kyatapirâ* (『キャタピラー』, Caterpillar), brûlot antimilitariste du réalisateur Wakamatsu Kôji 若松孝二, sorti en août 2010, librement inspiré de la nouvelle *Imomushi* (『芋虫』, *La chenille*). Il faut aussi citer les très nombreuses adaptations télévisées de ses œuvres. L'une des plus connues demeure la série de 33 téléfilms diffusés de 1977 à 1994 sur les chaînes du groupe Asahi, inspirés de manière très libre des œuvres de Ranpo et dont le point commun est l'érotisme du scénario.

[8] Les premières adaptations radiophoniques datent de 1954 (sur TBS et Radio Asahi). C'est en 1975 qu'apparaît sur les écrans de la chaîne Nihon Terebi une adaptation pour la télévision.

[9] L'intérêt du monde universitaire pour Ranpo, outre de nombreuses publications, s'est manifesté aussi depuis le début des années 2000 à travers l'organisation de plusieurs rencontres internationales. Une série de trois colloques, intitulée Rampo Conference (国際乱歩コンファレンス), a été organisée le 22 mars 2001 à

Ainsi, dans l'échange qui ouvre le recueil d'articles réunis en 2004 à l'occasion d'une exposition sur Ranpo et la culture populaire des premières décennies de l'ère Shôwa[11], Kawamoto Saburô 川本三郎 et Fujii Hidetada 藤井淑禎 expliquent que jusqu'à la parution de ses œuvres complètes chez Kôdansha à la fin des années soixante, le seul ouvrage qui proposait une collection – limitée – de ses premières nouvelles était paru en 1960, chez Shinchôsha[12]. Certes, il existait bien des œuvres complètes dès les années trente, mais elles étaient difficiles d'accès pour les générations d'après-guerre.

Le lectorat d'alors n'avait ainsi qu'un choix restreint quand il voulait lire « du » Ranpo. Sakurai Tetsuo 桜井哲夫, qui participe à l'échange ci-dessus mentionné, déclare ainsi :

> Ce que j'ai lu moi aussi de Ranpo durant mon enfance, c'était *Le Club des jeunes détectives*, *Le monstre aux vingt visages*. L'édition par Poplar de ses œuvres commence en 1964 ; j'ai donc dû les lire dans une édition précédente. Mais, en tout cas, j'étais passionné. J'ai cependant débuté avec les feuilletons radiodiffusés. Je n'ai rien lu d'autre. C'est lorsque les éditions Kôdansha [en 1969-1970] ont sorti les *Œuvres complètes de Ranpo* dans leurs boîtiers noirs que j'ai compris avec étonnement qu'Akechi Kogorô[13] était aussi « ce genre » de détective. Je ne connaissais en effet que l'Akechi du *Club des jeunes détectives*.[14]

Chicago (dans le cadre de l'Association américaine des études asiatiques, AAS), puis les 6 et 7 avril 2007 à New York (Workshop Edogawa Rampo) et les 7 et 8 décembre de la même année à l'Université Ritsumeikan de Kyôto (« Edogawa Ranpo et le modernisme en tant que culture globale »). Le 31 octobre 2004, a eu lieu à l'Université Rikkyô (Tôkyô) un autre colloque qui replaçait l'écrivain dans le cadre plus large de la société et la culture de masse en train de se mettre en place dans les années vingt [« Rampo » est une autre transcription possible, privilégiée aux USA].

[10] Sur la lecture littéraire, voir Jean-Louis Dufays, « Lecture littéraire vs lecture ordinaire : une dichotomie à interroger », in Vincent Jouve (dir.), *L'expérience de lecture*, Paris : L'Improviste, 2005, p. 309-322.

[11] Exposition intitulée « Edogawa Ranpo to taishû no nijusseiki » (「江戸川乱歩と大衆の２０世紀」, « Edogawa Ranpo et le XXe siècle des masses »), présentée du 19 au 24 août 2004 dans le grand magasin Tôbu du quartier d'Ikebukuro de Tôkyô. Dans l'introduction du catalogue, le positionnement des organisateurs est clairement exprimé : il s'agit de ne pas se limiter à une exposition bio-bibliographique, mais d'envisager l'œuvre de Ranpo d'une manière plus large. Sont cités des mots-clés tels que « XXe siècle », « masses », « ère Shôwa » et « culture urbaine » (p. 1).

[12] Edogawa Ranpo, *Edogawa Ranpo kessakusen* (『江戸川乱歩傑作選』, Choix de chefs-d'œuvre d'Edogawa Ranpo), Tôkyô : Shinchôsha, 1960, rééd. 1996.

[13] Akechi Kogorô est le détective fétiche d'Edogawa Ranpo. Pour une approche précise de ce personnage fondamental, voir l'ouvrage de Sumita Tadahisa 住田忠久 (dir.), *Akechi Kogorô dokuhon* (『明智小五郎読本』, Akechi Kogorô par la lecture), Tôkyô : Nagasaki Shuppan, 2009.

[14] 私なども乱歩は子どものころ読んだ『少年探偵団』、『怪人二十面相』です。ポプラ社版は一九六四年（昭和三十九年）からなので、そのころはまだポプラ社ではない前の段階でのものでしたが、やはり夢中になりました。最初はラジオドラマから始まっているんですが。それ以外の物は読んでなかった。講談社の黒い箱入りの『乱歩全集』が出て、あれで「えぇっ、明智小五郎ってこういう探偵だったの？」と初めて知らされた。『少年探偵団』の明智小五郎しか知りませんでしたから。 Fujii Hidetada, Kawamoto Saburô, Sakurai Tetsuo, « Teidan : Edogawa Ranpo to taishû no nijusseiki » (「鼎談　江戸川乱歩と大衆の二十世紀」, « Entretien à trois : Edogawa Ranpo et le XXe siècle des masses »), Fujii Hidetada (dir.), *Kokubungaku kaishaku to kanshô bessatsu : Edogawa Ranpo to taishû no nijusseiki* (『[国文学解釈と鑑賞]別冊　江戸川乱

L'historienne de l'art et conservatrice au Musée Yayoi de Tôkyô, Horie Akiko 堀江あき子 évoque ainsi une « expérience Ranpo » (「乱歩体験」, « Ranpo taiken »)[15] lorsqu'elle veut décrire la découverte des textes de cet auteur, expérience qui débuterait pour beaucoup par la rencontre avec les œuvres de littérature enfantine :

> Beaucoup de ceux qui ont lu les œuvres d'Edogawa Ranpo appellent cette rencontre « l'expérience Ranpo ». Le lecteur, invité dans son monde textuel par un style souple qui semble comme l'interpeller, finit, sans s'en rendre compte, par être complètement pris dans un labyrinthe trouble, propre à Ranpo, dont il ne peut plus sortir. [16]

Il n'y a bien sûr pas d'exclusivité de cette expérience. Tout lecteur pourra avoir été touché, sous une forme ou une autre, par la découverte de tel ou tel chef-d'œuvre. Cependant, comme l'explique Sakurai Tetsuo, l'expérience de lecture de Ranpo semble avoir ceci de singulier que, pour un même lecteur japonais, elle se développe en deux temps, impliquant une réception de ses textes assez complexe.

Ainsi, lire en ce début de XXIe siècle Edogawa Ranpo signifie devoir naviguer à travers un entrelacs de discours, de clichés concernant l'œuvre et l'auteur. Lire les textes d'avant-guerre, considérés aujourd'hui comme fondateurs, s'effectue actuellement dans le cadre d'une lecture déjà formatée par la découverte des textes d'après-guerre[17]. Deux traditions lectorales sont ainsi identifiables dans le cas de Ranpo : la tradition de lecture des récits pour enfants et celle, remise au goût du jour à la fin des années soixante par le

---

歩と大衆の二十世紀』, Littérature nationale – analyses et commentaires, numéro spécial : Edogawa Ranpo et le XXe siècle des masses), Tôkyô, Shibundô, août 2004, p. 12.

[15] On retrouve presque la même expression dans l'essai d'un des grands spécialistes du roman policier japonais, Gonda Manji 権田萬治, intitulé « Gentaiken to shite no Ranpo » (「原体験としての乱歩」, « Ranpo en tant qu'expérience originelle »), publié dans le bulletin mensuel (p. 1) joint au volume 7 de *Shônen shôsetsu taikei* (『少年小説大系』, Anthologie de romans pour enfants) consacré aux romans de détective pour enfants, publié par San.ichi Shobô en 1986, sous la direction de Ozaki Hotsuki 尾崎秀樹, Odagiri Susumu 小田切進 et Kida Jun.ichirô 紀田順一郎.

[16] 江戸川乱歩の作品を読んだ多くの人は、その出会いを「乱歩体験」と呼ぶ。語りかけるようなやわらかな文体からその文章世界にいざなわれた読者は、いつのまにか乱歩独自の妖しの迷宮にどっぷりとはまってしまい引き返せなくなってしまう。 Horie Akiko, *Edogawa Ranpo to Shônentanteidan* (『江戸川乱歩と少年探偵団』, Edogawa Ranpo et le Club des jeunes détectives), Tôkyô : Kawade Shobô Shinsha, 2002, p.4.

[17] Il est intéressant de constater que l'expérience se trouve inversée pour un lecteur occidental. En effet, jusqu'à présent, seules étaient accessibles les traductions des premiers textes – pour adultes – de Ranpo. L'intérêt porté à cet auteur en Europe et aux Etats-Unis ces dernières années permet cependant de constater qu'une évolution vers une connaissance plus fine est en marche. En mars 2012 est parue la traduction en anglais de la première œuvre pour enfant de Ranpo, *Kaijin nijûmensô* (『怪人二十面相』, Le monstre aux vingt visages), publiée de janvier à décembre 1936 dans la revue pour enfants *Shônen kurabu* (『少年倶楽部』, Le club des jeunes) : *The Fiend with Twenty Faces*, trad. par Dan Luffey, Fukuoka : Kurodahan Press. On notera cependant que la maison d'édition est située au Japon.

développement d'une culture contestataire au Japon, de la lecture des premiers récits d'avant-guerre. Cette double tradition, encore sensible de nos jours même si les œuvres du second type sont devenues des sujets d'études, ne peut que nous mettre face à une problématique majeure, intrinsèquement liée à Ranpo : quelle est cette « expérience de Ranpo » ? Que signifie-t-elle concrètement ? Et par quels moyens s'exprime-t-elle ?

L'acte de lecture dans l'œuvre Ranpo

Horie propose un début d'interprétation en mentionnant un « style souple qui semble interpeller le lecteur » (「語りかけるようなやわらなかな文体」, « katarikakeru yô na yawarakana buntai »)[18]. Cette relation communicationnelle avec le lecteur fonde en fait une caractéristique essentielle de l'œuvre de Ranpo. L'aspect interactionnel que semble mettre en place l'auteur entre son texte et son lecteur sous la forme de « l'appel au lecteur » est ainsi souvent cité par les critiques, sans pour autant être jamais explicité. L'effet de cette technique est encore moins analysé, si ce n'est par des assertions telles que celle de Horie sur le style de l'auteur.

Or cette proximité, cette intégration, voire cette prise à partie du lecteur ne peuvent être anodines dans leurs effets. Tous les formats qu'utilise Ranpo sont ainsi marqués par cette demande insistante de participation. Nouvelles, romans-feuilletons, récits pour enfants, et plus étonnamment, essais voient leurs structures imprégnées de cette relation au lecteur. L'expression « chers lecteurs » (「読者諸君」, « dokusha shokun ») en constitue la marque la plus forte et la plus visible. En voici un exemple :

> Jirô ne savait rien, mais si vous, **chers lecteurs**, vous aviez été présents à ce spectacle de magie, vous auriez sans doute été pris d'effroi au point de crier à la vue d'un des artistes sur scène. Car la femme qui était allongée dans la grande citerne en verre du numéro de la Belle Aquatique, car la femme qui riait à gorge déployée et dont la tête avait été coupée puis déposée sur une table, cette femme était la belle et jeune Fumiyo, la fille de ce monstre que vous aviez rencontrée avec notre regretté Akechi Kogorô, dans ce terrible bateau au large de Shinagawa.[19]

---

[18] Horie Akiko, *op. cit.*, p. 4.

[19] 二郎は何も知らなかったけれど、若し**読者諸君**が、この手品の見物の中に混っていたならば、舞台の上の一人物を見て、アッと叫声を発する程も、驚き恐れたに相違ない。何ぜといって、水中美人の園芸で、大きなガラス製タンクに横たわった女、テーブルの上に、チョン切られた生首をのせて、ゲラゲラ笑った女は、諸君が亡き明智小五郎と共に、品川沖の怪汽船の中で出会ったこのある、あの怪物の娘の、文代という美しい少女であったからだ。 ERZ 4, 101. Extrait tiré de *Majutsushi* (『魔術師』, Le magicien), publié de juillet 1930 à mai 1931 dans la revue *Kôdan kurabu* (『講談倶楽部』, Le club du *kôdan*). C'est nous qui soulignons (sauf mention contraire, nous mettrons en gras lorsque nous voulons souligner un élément des citations).

Le lecteur devient un « personnage » par la volonté du narrateur qui semble se confondre ici avec l'auteur. Il n'est pas seulement rappelé à son propre de statut de lecteur, il est pris par la main, accompagné, questionné. L'aspect répétitif, parfois obsessionnel, de cette technique rhétorique dans les œuvres de fiction de Ranpo ne peut laisser indifférent le lecteur, que cela se traduise par l'acceptation ou par le rejet de ce genre d'implication.

D'ailleurs, Ranpo ne se contente pas d'une simple invitation à la lecture. Il peut aller parfois jusqu'à tromper son lecteur, ou en tout cas, jouer avec lui. Dans *Shinri shiken* (『心理試験』, *Le test psychologique*)[20], publié en février 1925 dans la revue *Shinseinen* (『新青年』, Le jeune homme moderne)[21], Ranpo écrit ce qui constitue peut-être une de ses adresses au lecteur les plus spectaculaires[22]. Marquée par une oralité proche de celle du bonimenteur, par une connivence avec le lecteur teinte d'une certaine ironie, par la problématique de l'identité générique du roman policier, cette adresse pourrait résumer à elle seule l'importance de l'acte de lecture chez cet auteur :

> Eh bien, **chers lecteurs**, vous tous qui êtes experts en matière de romans de détective, vous devez sans aucun doute savoir que l'histoire ne s'arrête absolument pas ainsi. Et vous avez ô combien raison. Pour dire la vérité, tout ce qui précédait n'était que le prologue de ce récit ; c'est ce qui va suivre que l'auteur désire instamment faire découvrir à ses lecteurs.[23]

Le lecteur, chez Ranpo, n'occupe donc pas une position facile. Non seulement le constant rappel de son statut l'empêche de s'identifier pleinement aux personnages, de se laisser « emporter » par l'illusion référentielle[24], mais il se doit aussi de rester tout le temps sur le qui-vive, prêt à accepter des retournements de situation plus ou moins complets. On

---

[20] Trad. en français par Jean-Christian Bouvier, in Edogawa Ranpo, *Inju : la bête dans l'ombre* (paru antérieurement sous le titre *La proie et l'ombre*), Arles : Philippe Picquier, 1988, rééd. 2008, p. 111-143. Nous utiliserons *La bête dans l'ombre* comme titre de référence au cours de cette thèse. Voir résumé de l'histoire en annexe.

[21] Cette proposition de traduction en français pour le titre nous a été inspirée par un texte de Yokomizo Seishi (1902-1981), « Henshûkyoku kara » (「編輯局から」, « Depuis la rédaction », *Shinseinen*, mars 1927. Il le traduit en anglais en utilisant l'expression « Modern Boy » (「モダアン・ボオイ」). Pour une approche approfondie de cette revue et du contexte culturelle de sa parution, voir 'Shinseinen' Kenkyûkai『新青年』研究会, *Shinseinen dokuhon zenikkan : Shôwa gurafiti* (『新青年読本　全一巻―昭和フラフィティ』, Lire *Shinseinen* : Graffiti de l'ère Shôwa), Tôkyô : Sakuhinsha, 1988.

[22] Cette adresse au lecteur, d'ailleurs comme toutes les autres, a complètement disparu des traductions française et anglaise.

[23] さて**読者諸君**、探偵小説というものの性質に通暁せらるる諸君は、お話は決してこれ切りで終わらぬことを百もご承知であろう。如何にもその通りである。実を云えばここまでは、この物語の前提に過ぎないので、作者が是非、諸君に読んで貰い度いと思うのは、これから後なのである。ERZ 1, 237. Extrait tiré de la nouvelle *Shinri shiken* (『心理試験』, *Le test psychologique*), publiée en février 1925 dans *Shinseinen*.

[24] Cf. l'article de Michael Riffaterre « L'illusion référentielle », in Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982, p. 91-118.

pourrait dire cela de tous les romans policiers écrits, par exemple, par Agatha Christie (1890-1976) ou par Arthur Conan Doyle (1859-1930) ; pourtant, à la différence de ces écrivains, Ranpo fait intervenir des acteurs extérieurs à l'histoire. Le lecteur des deux romanciers anglais pourrait ne pas trouver le criminel parce qu'il n'arrive pas à démêler le vrai du faux parmi les indices disséminés dans le texte, tombant dans le piège de l'illusion fictionnelle. En revanche, le lecteur de Ranpo, instance parfaitement identifiable – même si elle n'est pas toujours clairement identifiée –, sait qu'il doit trouver la feinte, la ruse. De même, le narrateur, presque toujours extradiégétique, semble aussi exister pour le lui rappeler sans cesse. Le lecteur doit donc faire doublement attention : au contenu du récit mais aussi et surtout à sa forme.

Car lire, ce n'est pas simplement réagir à l'appel de l'auteur, c'est aussi déchiffrer. A plusieurs niveaux. Saisir la signification des mots, des phrases présentes dans chaque page d'un ouvrage, mais aussi, saisir la signification du texte dans son intégralité. De ce point de vue, Ranpo s'appuie souvent sur le déchiffrement du texte pour déployer une intrigue. Les mises en scène de lecture sont nombreuses dans ses récits et proposent, voire imposent, un type de réaction aux lecteurs. *Nisen dôka* (『二銭銅貨』, *La pièce de deux sen*[25]), sa première œuvre, publiée en avril 1923 dans *Shinseinen*, met en scène le déchiffrement d'un code secret et l'enquête, ici erronée, sur ce code. Le lecteur est confronté jusqu'aux dernières lignes de la nouvelle à la présentation d'une fausse lecture du code par l'un des deux personnages. Il apprend en outre dans la seconde moitié du texte que toute la résolution de l'énigme repose sur l'esprit facétieux de l'autre personnage, qui se voit ainsi attribuer le rôle de créateur de cette enquête. *La pièce de deux sen* compose ainsi la mise en scène, sous la forme d'une mise en abyme, de l'acte de lecture : s'y opposent, derrière l'apparence des deux amis en constante compétition, lecteur et auteur.

A partir de ces quelques exemples, on posera ici que l'originalité de l'expérience du texte de Ranpo doit être essentiellement analysée du point de vue de la lecture. Il y a à cela deux raisons majeures.

D'une part, de manière très concrète, Ranpo est un auteur effectivement toujours *lu* au Japon. Cette remarque, qui pourrait paraître anodine, ne l'est pas quand on s'intéresse

[25] Le *sen* est la centième fraction du yen. Dans la traduction de Jean-Christophe Bouvier, le titre de cette nouvelle est *La pièce de deux sens* (in Edogawa Ranpo, *La Chambre rouge*, trad. du japonais par Jean-Christophe Bouvier, Arles : Philippe Picquier, 1990, rééd. 1995, p. 97-126). Pour des raisons d'homogénéité et de fidélité à la langue, nous préférons laisser les substantifs d'origine japonaise non-lexicalisés invariables. Voir résumé de l'histoire en annexe.

plus précisément au devenir des romans de détective (探偵小説, tanteishôsetsu)[26] qui ont fleuri au Japon durant les années vingt et trente. En effet, rares sont les œuvres de cette période à avoir « survécu » à la Seconde Guerre mondiale et au nouveau roman policier qui naît des cendres de celle-ci. Edogawa Ranpo, Yokomizo Seishi 横溝正史[27] sont sans doute les seuls auteurs qui sont encore *beaucoup lus* aujourd'hui. Les autres écrivains de cette époque, même s'ils sont parfois réédités dans des recueils ou font l'objet de modes éditoriales soudaines[28], ne sont plus guère connus que des seuls spécialistes ou *aficionados*.

D'autre part, et plus généralement, le roman policier est un genre littéraire dont l'une des caractéristiques essentielles est la mise en scène du lecteur – ou de l'instance de la lecture. Dans sa version classique, le *whodunit*[29] atteint son heure de gloire dans l'entre-deux-guerres avec des auteurs tels Agatha Christie ou John Dickson Carr[30] qui mettent en place un jeu codé avec le lecteur, dont l'une des missions, comme pour le personnage-détective de l'histoire, consistera à démasquer le criminel. L'importance du *fair play* (de l'écrivain envers le lecteur) dans ce genre policier et l'édiction de règles précises[31] par S.S. Van Dine[32]

---

[26] Pour les questions terminologiques, voir p. 29. Au cours de notre travail, nous utiliserons indifféremment les termes *tanteishôsetsu* (toujours en italique) et « roman de détective (japonais) ».

[27] Yokomizo Seishi (1902-1981) débute sa carrière en 1921. Très proche d'Edogawa Ranpo, son style est cependant très différent. Jusqu'au milieu des années trente, ses textes se caractérisent par leur légèreté, leur *nonsense*, leur humour. Son implication dans le milieu éditorial est importante puisqu'il devient en 1927 le rédacteur en chef de *Shinseinen* : il lui donne un aspect différent, l'éloignant du roman de détective pour privilégier des textes caractéristiques de la vie urbaine et moderne de l'époque. Son style évolue tout au long de sa carrière. Après-guerre, il donne naissance à quelques-uns des chefs-d'œuvre de la littérature policière orthodoxe ainsi qu'au détective Kindaichi Kôsuke 金田一耕助.

[28] Ainsi la publication en cours des œuvres complètes de l'écrivain Hisao Jûran 久生十蘭 (1902-1957) depuis 2008 chez Kokusho Kankôkai a permis de redécouvrir cet auteur. On peut d'ailleurs constater qu'il a fait son entrée dans la même fameuse collection Iwanami en mai 2009.

[29] « Qui l'a fait ? ». Ce type de roman policier est connu sous plusieurs autres appellations : roman-problème, roman à énigme, roman-jeu, etc.

[30] John Dickson Carr (1906-1977), écrivain américain qui a passé une grande partie de sa vie en Grande-Bretagne. Son œuvre est composée de plusieurs cycles qui se déroulent soit en France, soit dans les îles britanniques. Il est connu pour ses récits au premier abord fantastiques mais dont l'explication est toujours rationnelle, et pour ses récits de crimes de chambre close dont il définira les règles. *The Three Coffins* (*Trois cercueils se refermeront*, 1935) est l'un des plus célèbres tandis que *The Burning Court* (*La chambre ardente*, 1937) est très connu justement du fait qu'il fait appel au fantastique au cours de son récit.

[31] S.S. Van Dine propose ses « vingt règles pour écrire des romans de détective » (« Twenty Rules for Writing Detective Stories ») en septembre 1928 dans la revue *American magazine* (Le magazine américain). L'auteur commence par déclarer que le roman de détective est un jeu intellectuel, un sport. Par conséquent, des règles s'imposent. Elles mettent en avant le statut du lecteur qui doit bénéficier d'une « chance égale à celle du détective de résoudre l'affaire ». De manière générale, Van Dine donne une large place au lecteur : sur vingt règles, onze font une ou plusieurs références explicites à celui-ci (Consultable en ligne : http://gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm). Les recommandations éditées par Ronald Knox en 1928 sont au nombre de dix. Ici aussi, le lecteur se voit donner une place de choix, dans la première des règles (consultable en ligne : http://www.ronaldknoxsociety.com/detective.html). Pour plus d'informations sur les théoriciens de l'âge d'or du roman policier, cf. Daniel Fondanèche, *Le roman policier*, Paris : Ellipses, 2000, p 43-48.

ou Ronald Knox[33] constituent un des exemples frappants de cette relation générique : l'écrivain est appelé à respecter un « code de déontologie » très contraignant – que certains auteurs s'empressent aussitôt d'enfreindre – pour mettre sur un pied d'égalité les deux acteurs du récit, le détective intradiégétique et le lecteur.

Dans ce contexte général, l'œuvre d'Edogawa Ranpo se distingue tout particulièrement par un autre type de réponse, éminemment originale, apportée à ce questionnement. Tout en intégrant les réflexions japonaises et occidentales sur le genre, Ranpo met en place, dans tous les formats qu'il pratique, un système textuel où les différentes catégories de lecteurs sont confrontées, grâce à de multiples dispositifs, à des œuvres situées aux marges génériques du roman de détective japonais. Les lecteurs, quels qu'ils soient, se trouvent intimement intégrés à la « chair » du récit, devenant les partenaires désignés des jeux textuels que développe l'auteur.

La question du genre du roman policier : le *tanteishôsetsu*

En Occident, les débats sur la nature du roman policier font partie intégrante du genre et les recherches ont depuis de nombreuses années présenté le roman policier en trois sous-genres à partir desquels la réflexion s'organise : le roman à énigme, le roman noir et le polar[34]. Daniel Fondanèche affirme dans son ouvrage *Paralittératures* que « le qualificatif de « roman policier » est trop englobant. […] C'est sans doute pour répondre à ce flou que l'on a tenté de construire des typologies qui ne sont peut-être pas plus satisfaisantes »[35]. Il y aurait donc eu en Occident des tentatives pour préciser la définition du « roman policier », terme vague mais finalement pratique, et il n'y aurait pas eu rejet de certains textes vers d'autres genres, mais simplement sous-catégorisation.

En revanche, le roman de détective japonais s'est trouvé doublement problématisé : tout comme en Occident, sa structure narrative a toujours été placée au centre de la

---

[32] S. S. Van Dine (1888-1939) est avant tout connu pour son détective amateur, Philo Vance, richissime collectionneur d'œuvres d'art et grand connaisseur de littérature dont l'attitude parfois condescendante irrite facilement les policiers new yorkais. Outre ses vingt règles (voir note 31 de la page précédente), Il a écrit une série de 12 aventures avec Philo Vance, avec des titres obéissant toujours à la même structure (*The …. Murder Case*), par exemple *The Benson Murder Case* (*La mystérieuse affaire Benson*, 1926) ou *The Greene Murder Case* (*La série sanglante*, 1928).

[33] Prêtre catholique anglais, Ronald Knox (1888-1957) a écrit une petite dizaine de romans policiers avant que sa hiérarchie ecclésiastique ne lui interdise ce type d'activité.

[34] Voir par exemple la présentation de Daniel Fondanèche dans son ouvrage *Paralittératures*, Paris : Vuibert, 2005, p. 55-63.

[35] *Ibid*., p. 55-56.

réflexion ; mais s'est posée, de façon concomitante, la question du rapport au roman policier européen et américain, et donc à l'ensemble de l'appareil critique mis en place en Occident. Les écrivains, les commentateurs, mais aussi les lecteurs japonais se sont trouvés ainsi face à un « surinvestissement » de la question du genre, les très nombreuses propositions de réponses empêchant paradoxalement de donner une image claire de l'objet *tanteishôsetsu* (« roman de détective »), que ce soit au moment de son heure de gloire, principalement entre 1925 et 1935, ou que ce soit actuellement. Par conséquent, les études sur le genre font la part belle à des métaphores exprimant l'impossibilité de le définir en des termes simples et univoques. Yumeno Kyûsaku 夢野久作[36], l'un des grands auteurs spécialistes du genre, s'est attelé en 1934 à un des exercices obligés de l'époque : comment définir le roman de détective ?

> Le roman de détective ressemble au sérum de la diphtérie. Si on l'injecte à un malade, l'effet est vraiment positif. Il semble détruire le virus avec un incroyable taux de réussite de presque cent pour cent.
>
> Et pourtant, le virus de la diphtérie est toujours inconnu. Il n'a pas encore pu être identifié malgré la puissance de la médecine moderne. En d'autres termes, puisque la nature de la maladie n'a pas été découverte bien que son médicament l'ait déjà été, c'est tout comme si un criminel n'avait pas été arrêté et que son procès ait déjà eu lieu. Il s'agit vraiment d'une situation totalement absurde.
>
> Il en est de même pour le roman de détective.
>
> Vouloir comprendre la nature d'un esprit en quête d'un roman de détective, voilà déjà quelque chose de totalement absurde, désopilant, aventureux, fantasmatique, mystique... ou dans ce genre. […]
>
> En fait, chercher ce qui rend intéressant un roman de détective ne semble guère simple.[37]

---

[36] Yumeno Kyûsaku (1889-1936) débute sa carrière en 1926 dans *Shinseinen*. Son œuvre la plus célèbre est sans aucun doute *Dogura magura* (『ドグラ・マグラ』, *Dogra magra*), roman-fleuve où le personnage principal, un jeune homme ayant perdu la mémoire, se retrouve enfermé dans un hôpital psychiatrique, la proie d'une compétition scientifique entre deux savants. On y retrouve tous les questionnements, les centres d'intérêt mais aussi le style très particulier de cet auteur (importante utilisation du monologue, du style épistolaire et des points de suspension). Il a été traduit, sous le titre *Dogra magra*, par Patrick Honnoré en 2003 chez Philippe Picquier.

[37] 探偵小説はヂフテリヤの血清に似てゐる。ヂフテリヤの血清をヂフテリヤの患者に注射するとステキに利く。百発百中と云つてもいゝ位おそろしい効果を以つて、ヂフテリヤの病原体をヤツツケてしまふらしい。　それでゐてヂフテリヤの病原体はまだ発見されてゐない。近代医学の威力を以てしても正体が摑めないでゐる。つまり薬の方が先に発見されてゐるのに、病気の正体の方が判明しないので、裁判が確定してゐるのに、犯人が捕まらないみたいな恰好になつてゐる。一種のナンセンスと云へる状態である。　探偵小説の正体も同様である。　探偵小説を欲求する心理の正体を摑むこと其の事が既に一つの此上も無いナンセンスであり、ユーモアであり、冒険であり、怪奇であり、神秘であり……何かみたいである。[…]　事実……探偵小説の興味の本体が何処に在るかを探り出すことは中々容易で無いらしい。 Yumeno Kyûsaku, « Tanteishôsetsu no shôtai » (「探偵小説の正体」, « La nature du roman de détective », 1934), in Nishihara Kazumi 西原和海, *Yumeno Kyûsaku chosakushû* (『夢野久作著作集』, Recueil des œuvres de Yumeno Kyûsaku), Volume 6, Fukuoka : Ashi Shobô, 2001, p.101. L'article est paru pour la première fois en janvier 1935 dans la revue *Purofiru* (『ぷろふいる』, Profil).

En 1977, une quarantaine d'années plus tard, les explications pour faire saisir la complexité du roman de détective d'avant-guerre restent toujours aussi métaphoriques. De médicales, elles deviennent zoologiques chez Gonda Manji :

> Les grandes profondeurs marines. Les eaux transparentes et d'un bleu limpide à la surface ne reçoivent désormais plus du tout la forte lumière du soleil. Des bancs de poissons abyssaux vivant grâce à la mystérieuse lumière phosphorescente que dégage leur organe luminescent à travers l'obscurité profonde. Certains ont des yeux si grands que leurs globes oculaires semblent vouloir s'échapper, d'autres n'ont déjà plus d'yeux, atrophiés. Avec leur étrange allure grotesque, quels rêves peuvent-ils faire dans cette noirceur ?
>
> Lorsque je réfléchis aux particularités du roman de détective d'avant-guerre, me vient à l'esprit, bizarrement, l'image de ces poissons abyssaux, solitaires.[38]

L'analyse de Gonda Manji ne s'arrête pas là, bien sûr, et il oppose dans la phrase suivante les « rêves irrationnels » et « les visions utopiques d'une mort fastueuse » (propres au roman de détective d'avant-guerre) à une « rationalité logique » et à une « stricte réalité sociale »[39] (caractéristique du roman policier réaliste tel qu'il s'imposera avec Matsumoto Seichô 松本清張[40] dans l'après-guerre). Le roman de détective japonais, par les discours qu'il provoque depuis la première moitié du XXe siècle, est ainsi considéré comme un « être » difforme, polymorphe, repoussant, rejetant la lumière, marqué par le sceau du secret. Comparé à un poisson abyssal avec ses excroissances lumineuses, le roman de détective japonais d'avant-guerre semble être voué à rester un genre dominé par une anormalité indéfinissable.

Il est caractéristique que l'approche proposée aux lecteurs depuis le début de l'ère Shôwa soit ainsi celle de la métaphore. Cette question du genre sera fondamentale tout au long de notre thèse. Elle constituera l'une des lignes de réflexion sous-jacentes lorsque nous

---

[38] 深い、深い海の底。表面は青く澄んだ透明な海の水もこの深さではもはや強烈な太陽の光をまったく受けつけない。その漆黒の闇の中で自らの発光器の放つ妖しい燐光を頼りに生きる深海魚の群れ。ある者は眼球が飛び出るくらい目が大きく、ある者は目がすでに退化している。奇怪でグロテスクな風貌をしたかれらは、闇の中でどのような夢を見ているのであろうか。　戦前の探偵小説の特質を考えようとするとき、ふしぎなことに私の頭の中に、このような深海魚の孤独が浮かび上がって来る。Gonda Manji, *Nihon tanteisakka ron* (『日本探偵作家論』, Etudes sur les écrivains de roman de détective japonais), Tôkyô : Gen.eijô, 1976, rééd. Futabasha, 1996, p. 7.

[39] *Ibid*., p. 7.

[40] Si l'on peut considérer Edogawa Ranpo comme le représentant du roman de détective d'avant-guerre, Matsumoto Seichô (1909-1992) est sans conteste l'un des grands auteurs du genre d'après-guerre. Rejetant les aspects les plus fantastiques, les plus grotesques du *tanteishôsetsu*, il recentre l'intrigue sur la veine orthodoxe en introduisant des questions sociales. Il publie quelques-uns de ses chefs-d'œuvre à partir de la fin des années cinquante et durant toute la décennie suivante. On peut citer : *Ten to sen* (『点と線』, *Tôkyô Express*, 1958), *Zero no shôten* (『ゼロの焦点』, Le point zéro, 1959), *Suna no utsuwa* (『砂の器』, *Le vase de sable*, 1961), etc.

interrogerons les textes d'Edogawa Ranpo pour les confronter à la problématique de la lecture.

Alors que le roman de détective et ses écrivains ont surtout fait récemment l'objet d'études socio-culturelles, avec au premier plan, l'analyse des thèmes et images véhiculés par ces textes (l'urbanité, le corps et ses malformations, la sexualité, le rapport à l'Etat)[41], notre thèse s'attachera plus particulièrement à une analyse des dispositifs de la narration et des interactions avec la réception. Nous pensons en effet que les caractéristiques du roman de détective doivent être également examinées au niveau des structures textuelles. Le choix d'Edogawa Ranpo, pour mener cette « enquête », s'impose à nous car son œuvre multipolaire (nouvelles, récits pour adultes et pour enfants, essais) et son implication dans le monde du roman de détective jusqu'au tournant des années soixante en font une figure centrale du *tanteishôsetsu*.

Ici, l'ambigüité générique de ses propres œuvres, l'incessant questionnement autoréflexif, nous intéressent tout particulièrement. Alors que d'autres écrivains ont rapidement été « classés » dans une catégorie ou ont vite repris à leur compte un style d'écriture, Edogawa Ranpo a toujours été considéré comme un auteur indéfinissable.

Dès 1925, le critique Hirabayashi Hatsunosuke 平林初之輔[42], un des premiers à reconnaître l'intérêt et l'importance du roman de détective, demande à Ranpo de « ne pas perdre son attitude sérieuse et de progresser », car « il en serait fini s'il venait à se laisser aller, ne serait-ce qu'une fois »[43]. Pour Hirabayashi, ce « laisser-aller » signifie l'éloignement

---

[41] On pourra citer, outre l'ouvrage déjà présenté de Matsuyama Iwao, Tomita Hitoshi 冨田均, *Ranpo 'Tôkyô chizu'* (『乱歩「東京地図」』, Le 'plan de Tôkyô' de Ranpo), Tôkyô : Sakuhinsha, 1997 ; Takayama Hiroshi 高山宏, *Korosu, atsumeru, yomu : suirishôsetsu tokushu kôgi* (『殺す・集める・読む　推理小説と主講義』, Tuer, collectionner, lire : cours spécial sur le roman policier), Tôkyô : Sôgen Raiburari, 2002 ; Komatsu Shôko 小松史生子, *Ranpo to Nagoya : chihôtoshi modanizumu to tanteishôsetsu genfûkei* (『乱歩と名古屋　地方都市モダニズムと探偵小説の原風景』, Ranpo et Nagoya : le modernisme dans les villes régionales et les paysages fondateurs du roman de détective), Nagoya : Fûbaisha, 2007. Egalement, des études récentes aux Etats-Unis : Sari Kawana, *Murder Most Modern : Detective Fiction and Japanese Culture* (Des meurtres si modernes : le roman de détective et la culture japonaise), Minneapolis/Londres : University of Minnesota Press, 2008 ; Mark Silver, *Purloined Letters : Cultural Borrowing and Japanese Crime Literature, 1868-1937* (Des lettres volées : emprunt culturel et littérature criminelle japonaise, 1868-1937), Honolulu : University of Hawai'i Press, 2008, Satoru Saito, *Detective Fiction and the Rise of the Japanese Novel, 1880-1930* (La fiction policière et l'émergence du roman japonais, 1880-1930), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2012.

[42] Hirabayashi Hatsunosuke (1892-1931) débute sa carrière comme critique littéraire marxiste et devient un des maîtres à penser de la littérature prolétarienne qui se met en place dans les années vingt. Dans le même temps, il montre un fort intérêt pour le roman de détective. Il écrit de nombreux essais à ce sujet et s'essaie aussi à la fiction, par exemple en 1929, avec *Watashi wa kôshite shinda !* (『私はこうして死んだ！』, Je suis mort ainsi !).

[43] Hirabayashi Hatsunosuke, « Nihon no kindaiteki tanteishôsetsu – toku ni Edogawara Ranposhi ni tsuite » (「日本の近代的探偵小説―特に江戸川乱歩氏について」, « Les romans de détective japonais

des critères les plus rigoureux du roman de détective, comme les définiront quelques années plus tard Knox et Van Dine. Finalement, Ranpo ne suivra pas les recommandations de Hirabayashi, au grand dépit de celui-ci. Car, au-delà des critères imposés par d'autres, l'œuvre de Ranpo relève dans son ensemble du roman de détective, malgré toutes les tentatives, menées par d'autres ou par lui, de proposer une typologie « idéale » des différentes catégories du genre, parfois très éloignée de sa propre pratique.

En réalité, le point commun à toute son œuvre, bien plus que la proximité des canons du genre de l'époque, réside dans cette visibilité continue du lecteur et de la lecture. C'est sans doute ce qui fonde le statut si complexe du genre chez cet auteur. Nous posons au départ que la place majeure de Ranpo dans le roman de détective japonais – aujourd'hui encore – s'explique par le poids singulier de l'instance du lecteur dans son œuvre et par son statut remarquable dans les structures narratives. Comment fonctionne dès lors cette relation au lecteur ? Quelles sont les formes de l'acte de lecture ? La technique discursive produit-elle un effet, et selon quelle configuration, sur le lecteur ? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles nous essaierons de répondre au cours de cette thèse, pour une « nouvelle lecture du lecteur » dans l'œuvre d'Edogawa Ranpo.

Note terminologique

Comme nous l'avons vu, d'illustres commentateurs considèrent que le roman de détective japonais est un genre aux contours flous, où des sous-genres se côtoient en attente de reconnaissance et d'autonomie générique. Pour certaines œuvres, il forme ainsi une sorte d'antichambre avant qu'un genre ne leur soit assigné par la critique[44]. La citation de Yumeno Kyûsaku exprime cette idée de regroupement : le roman de détective peut être « absurde », « désopilant », « aventureux », « fantasmatique » ou « mystique ». Si cette remarque peut être

---

modernes – A propos plus particulièrement d'Edogawa Ranpo »), in Nakajima Kawatarô, *Edogawa Ranpo : Hyôron to kenkyû* (『江戸川乱歩—評論と研究』, Edogawa Ranpo : critiques et analyses), Tôkyô : Kôdansha, 1980, p. 13. Cet article est paru pour la première fois en avril 1925 dans *Shinseinen*.

[44] La problématique de l'assignation de genre est encore d'actualité. La nouvelle de Kosakai Fuboku 小酒井不木, *Ren.ai kyokusen* (『恋愛曲線』, Les courbes de l'amour) publiée en janvier 1926 dans *Shinseinen*, apparaît régulièrement dans des recueils de romans de détective alors que l'un des spécialistes de science-fiction japonaise, Yokota Jun.ya 横田順彌 considérait en 1971 cette même nouvelle comme appartenant à la science-fiction (Yokota Jun.ya, « Nihon SF eiyû gunzô » (「日本 SF 英雄群像」, « Les héros japonais de la SF »), in Yokota Jun.ya, *Kindai Nihon kisô shôsetsushi* (『近代日本奇想小説史』, Histoire des romans d'imagination modernes japonais), Tôkyô : Pilar Press, 2012, p. 39, article paru d'abord dans la revue *SF Magajin* (『SF マガジン』, Magazine SF) en avril 1971.

comprise comme une description de différents types de romans où la « déduction »[45] est marquée par d'autres thématiques, il faut plutôt voir présentées ici plusieurs catégories souvent liées à ce genre : le roman humoristique, le roman d'aventure, le roman fantastique, etc. Le désir de nommer tous ces textes, de les assigner à un genre, à l'aune de ce qui se faisait en Occident, a eu pour conséquence, jusqu'au tout début des années cinquante, de diviser en sous-genres le roman de détective japonais, quitte à ne plus voir ce qui pouvait faire son unité et, au bout de ce processus, d'écarter le terme de *tanteishôsetsu* pour lui en préférer d'autres. A l'opposé de ce qui s'est produit en Occident avec les sous-genres du roman policier, certains textes ne répondant pas aux critères que la critique a mis a posteriori en place ont été, au Japon, rejetés hors de sa sphère.

La terminologie en japonais a ainsi beaucoup évolué durant tout le XXe siècle et reste finalement assez floue en ce début de XXIe siècle. Le premier terme, *tanteishôsetsu* calqué sur l'anglais *detective story* fait son apparition avec les premières traductions du genre au début de l'ère Meiji. Après la Seconde Guerre mondiale, un autre terme, traduisible par « roman de déduction », apparaît : *suirishôsetsu* (推理小説) Le changement de dénomination tient essentiellement au fait que le caractère chinois 偵 (*tei* de *tantei*) n'appartient plus désormais à la liste officielle des caractères chinois enseignés à l'école. Un autre terme est aussi utilisé et semble devenir le plus courant à l'heure actuelle : *misuterîshôsetsu* (ミステリー小説), adaptation reprise de l'anglais *mystery story*. Si *tanteishôsetsu* paraît définitivement caractériser le genre tel qu'il pouvait être pratiqué avant-guerre, les deux autres restent encore d'une utilisation courante aujourd'hui. Les significations de ces trois termes ne se recouvrent pas non plus exactement et montrent combien la définition du genre lui-même pose problème au Japon. Etymologiquement, les trois expressions évoquent successivement un élément constitutif du genre. *Tantei* (「探偵」), introduit comme traduction du mot « détective » vers 1878-1879, possède toujours la même signification en japonais moderne[46]. Il est composé des caractères *tan* 探 (« chercher ») et *tei* 偵 (« espionner », « regarder furtivement »). Ainsi, c'est l'un des personnages principaux du genre policier et son comportement (« chercher de

[45] Voir note 44 p. 52.

[46]Selon le *Nihon kokugo daijiten* (『日本国語大辞典』, volume huit, Tôkyô : Shôgakukan, 1972, rééd. 2001, p. 1245), la première occurrence du terme *tantei* date de 1878-1879, dans une traduction par Oda Jun.ichirô 織田純一郎 (1851-1919) de deux ouvrages du romancier et politicien britannique Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), *Ernest Maltravers* (*Ernest Maltravers*, 1837) et *Alice* (*Alice, ou les mystères*, 1838). On peut aussi consulter à ce sujet la thèse de Kyôko Ômori, *Detecting Japanese Vernacular Modernism :* Shinseinen *Magazine and the Development of the* Tantei Shôsetsu *Genre, 1920-1931* (A la recherche du modernisme populaire japonais : le magazine *Shinseinen* et le développement du genre policier, 1920-1931), Athens (Ohio) : Université d'état d'Ohio, Département de langues et littératures d'Asie de l'Est, 2003, p. 69 (http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_ num =osu1048620868).

manière discrète ») qui sont mis en avant dans l'expression *tanteishôsetsu*. Par distinction, c'est l'activité intellectuelle, la déduction, qui devient primordiale dans *suirishôsetsu*. En effet, *suiri* (「推理」) qui est composé des caractères *sui* 推 (« supposer », « inférer ») et *ri* 理 (« logique », « vérité ») signifie raisonnement, inférence, déduction. Enfin, *misuterîshôsetsu* est à classer plutôt du côté de l'intrigue et n'est autre que le calque de l'expression en anglais. Cette évolution terminologique et sémantique où se mêlent des contingences historico-linguistiques et le désir marqué des auteurs et commentateurs d'après-guerre de fonder un genre axé sur la résolution de l'énigme ne doit pas masquer un point fondamental : durant la période qui nous intéresse, tous les textes appartiennent au même genre du « roman de détective ».

Nous adoptons par conséquent dans cette thèse la position terminologique suivante : nous parlerons de roman de détective, ou de *tanteishôsetsu*[47], lorsque nous ferons référence aux romans japonais d'avant-guerre, tandis que le terme de roman policier sera utilisé pour désigner les romans japonais d'après-guerre et, plus généralement, le genre policier dans son ensemble, sans distinction de nationalité.

Pour éviter de proposer une analyse basée sur des anachronismes et sur une vision créée a posteriori du roman de détective japonais, nous avons décidé d'étudier les textes d'Edogawa Ranpo dénommés *tanteishôsetsu* dès leur parution. Nous éviterons ainsi les propres écueils que Ranpo, le premier, avait rencontrés lorsqu'il avait tenté, non pas de définir, mais seulement de délimiter le périmètre du roman de détective japonais. Voici ce qu'il écrit en 1935 dans l'essai intitulé « Nihon no tanteishôsetsu » (「日本の探偵小説」, « Les romans de détective japonais ») :

> […] en général, les écrivains de romans de détective japonais, malgré cette appellation dont ils bénéficient, créent, non pas des romans de détective purs, mais, par exemple, des romans criminels, des romans fantastiques, des romans de psychopathologie, des romans de science-fiction ; nombreuses sont les œuvres que l'on ne peut pas, si l'on veut être précis, appeler roman de détective.[48]

Ces quelques lignes montrent comment Ranpo, durant l'avant-guerre, était enfermé dans une vision contradictoire du roman de détective, bloqué entre une théorie souvent développée a posteriori et dans un cadre culturel différent (l'Occident) et la réalité des ouvrages japonais. Par un mouvement oscillatoire dans sa tentative d'explication, le

[47] Toujours en italique.

[48] […]一般に日本の探偵作家には、その名にふさわしからず、純粋探偵小説の作品よりは、犯罪小説、怪奇小説、変態心理小説、空想科学小説などの、探偵小説の種類ではあるが併し厳密には探偵小説とは云えない作品が多いということである。ERZ 25, 158.

tanteishôsetsu intègre, puis n'intègre plus, puis finalement réintègre certains types de textes. L'ambigüité est inhérente à la construction du genre.

L'étude de l'œuvre d'Edogawa ne pourra donc pas faire l'économie de ce questionnement terminologique d'autant moins qu'il est au centre des préoccupations des écrivains de cette époque. Mais, au lieu de reprendre les critères de définition du roman de détective tels que les écrivains et les critiques ont pu les proposer au cours du XXe siècle, au Japon et en Occident, nous proposons de revenir, in situ, à l'objet *tanteishôsetsu*, à ce « poisson abyssal » dans son ambigüité même.

Note méthodologique

1. Théoriser l'acte de lecture

Le genre policier, par sa structure, a incité ses partisans et auteurs à réfléchir au statut du lecteur. Cette réflexion ne constitue en fait qu'un des aspects de la « révolution copernicienne » qui était en train de se produire au même moment dans le champ des études littéraires au cours des années soixante. La déclaration de Roland Barthes (1915-1980) en 1968 sur la mort de l'auteur (« La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur »[49]) représente sans doute l'expression la plus marquante du renouvellement théorique dans ce domaine : les années soixante et soixante-dix voient se développer les théories de la lecture et de la réception. La question du statut littéraire du lecteur est posée dans toute son acuité.

Comme on le sait, ces travaux s'inscrivent dans la filiation d'une réflexion abordée par certains auteurs majeurs dès la fin du Moyen-Âge et de façon plus ample durant la Renaissance[50]. Ils montrent que le lecteur, par son acte de réactualisation de l'œuvre, est un partenaire nécessaire. Laurence Sterne (1713-1768) fait s'exclamer son héros, Tristram Shandy, dans une vive adresse au lecteur : « Ah çà ! pour un chapitre, ce sera un chapitre, je vous le garantis, et un satané bon sang de chapitre, qui plus est – alors tenez-vous à

[49] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue* : *essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984, p. 63-69.

[50] Nous nous bornerons ici à rappeler trois œuvres majeures occidentales où le lecteur et la lecture jouent un rôle capital : *Don Quixote* (*Don Quichotte de la Manche*, 1605-1615) de Cervantès (1547-1616), *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (*La vie et les opinions de Tristram Shandy*, 1759-1767) de Laurence Sterne et *Jacques le fataliste et son maître* (1796) de Diderot (1713-1784).

carreau ! »[51], tandis que George Sand (1804-1876) rétorque à Flaubert (1821-1880) dans une de ses lettres qu' « [il] aur[ait] beau faire, [son] récit est une causerie entre [lui] et [le lecteur] »[52].

Cependant, la construction de la théorie de la réception, en premier lieu par les penseurs de l'Ecole de Constance[53], va permettre de systématiser au XXe siècle l'ensemble de ces données éparses. En cela, elle inspire notre démarche[54]. Notre approche avant tout textuelle de la réception trouve en effet dans les hypothèses de ces penseurs des éléments fondamentaux qui permettent sans doute une meilleure compréhension de l'acte de lecture dans l'œuvre de Ranpo.

Hans Robert Jauss (1921-1997) inscrit sa réflexion dans une perspective sociale et historique, ce qui lui permet de poser son fameux concept d' « horizon d'attente » : l'œuvre « ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'informations »[55]. La réception d'un texte est intimement liée à un environnement social, culturel, en perpétuel mouvement. Jauss définit ainsi l'horizon d'attente : c'est « tout un ensemble d'attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs ont familiarisé [le lecteur] et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites »[56]. Une œuvre littéraire, pour marquer une génération de lecteurs, devra donc se démarquer de l'horizon d'attente du même genre d'œuvres : ce sera l'écart esthétique. A travers l'exemple d'Edogawa Ranpo, nous verrons que dans le cadre de la paralittérature[57] également, l'écart esthétique, que Jauss désigne d'abord comme un critère

---

[51] Laurence Sterne, *La vie et les opinions de Tristram Shandy* (1759-1767), trad. de l'anglais par Guy Jouvet, Auch : Tristram, 1998, rééd. 2004, p. 502.

[52] Lettre de George Sand à Flaubert le 12 janvier 1876 (*Gustave Flaubert-George Sand : correspondance*, texte édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs, Paris : Flammarion, 1981, p. 519).

[53] A propos de l'Ecole de Constance et de son statut dans la théorie littéraire du XXe siècle, voir les articles suivants : György M. Varda, « Points de vue pour la théorie esthétique de la réception », in *Neohelicon*, Budapest, septembre 1980, volume 8, n°2, p. 291-297 ; Laurence Allard, « Dire la réception : culture de masse, expérience esthétique et communication », in *Réseaux*, 1994, volume 12, n°68, p. 65-84 (essai privilégiant une approche sociologique de l'école de Constance). On pourra aussi consulter l'ouvrage d'Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris : Amsterdam, 2007, et plus particulièrement le chapitre « Projections », p. 43-63.

[54] Pour une présentation générale des différentes théories de la réception, on pourra se reporter aux ouvrages suivants : Jane P. Tompkins (dir.), *Reader-Response Criticism : from Formalism to Post-Structuralism* (La théorie de la réception : du formalisme au poststructuralisme), Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980 ; Nathalie Piégay-Gros (dir.), *Le lecteur*, Paris : Flammarion, 2002 ; Todd F. Davies, Kenneth Womack, *Formalist Criticism and Reader-Response Theory* (La critique formaliste et la théorie de la réception), New York : Palgrave, 2002.

[55] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1972-1975), trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris : Gallimard, 1978, rééd. 2005, p. 55.

[56] *Ibid*., p. 56.

[57] Dans *Introduction à la paralittérature* (Paris : Seuil, 1992), Daniel Couégnas propose un « modèle paralittéraire ». Une œuvre qui suivrait tout ou partie de ce modèle pourrait être ainsi considérée comme

de différenciation entre une littérature novatrice et créatrice de chefs-d'œuvre et une littérature populaire, marquée par une réitération aride des images et des structures discursives, joue aussi un rôle essentiel pour la compréhension des évolutions du genre policier dans le Japon d'avant-guerre.

Wolfgang Iser (1926-2007), par son approche textuelle, considère que l'œuvre littéraire est composée de deux pôles : le pôle artistique (texte de l'auteur) et le pôle esthétique (concrétisation du texte par le lecteur)[58]. Cependant l'un ne va pas sans l'autre et il affirme que « le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui la reçoit, et ce n'est qu'au cours de la lecture que l'œuvre acquiert son caractère particulier de processus »[59]. La lecture est ainsi replacée au centre de la critique littéraire puisque c'est elle qui donne corps à l'œuvre. Pourtant, Iser ne laisse pas le lecteur libre de son mouvement. Appelé « lecteur implicite »[60], il est lié au texte, il est guidé par lui, car le texte est traversé par toute une série de stratégies qui permettent d'orienter le lecteur vers une lecture efficiente[61].

« tendant vers le modèle paralittéraire » par excellence. Il énonce ainsi six critères d'identification : existence d'un péritexte posant clairement un contrat de lecture génériquement marqué, répétitions des mêmes procédés, production d'une illusion référentielle, « refus du dialogisme », « domination du narratif », personnages au profil psychologique simple (p. 181-182). Daniel Fondanèche revient dans son introduction sur la difficulté d'une définition de la paralittérature. Il conclut en proposant différents « socles » de reconnaissance : « socle spéculatif », « socle de l'aventure », « socle psychologique », « socle iconique » et « socle documentaire ». Le roman policier appartient au « socle spéculatif » (*Paralittératures*, p. 20). Pour les questions d'ordre général sur la paralittérature, on pourra consulter aussi Alain-Michel Boyer, *La paralittérature*, Paris : PUF, coll. Que-sais-je n°2673, 1992 ; Georges Thoveron, *Deux siècles de paralittérature : lecture, sociologie, histoire*, Liège : Céfal, 1996, rééd. (revue et complétée, deux volumes), 2008 ; Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Limoges : PULIM, 2005.

[58] Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (1976), trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Liège : Mardaga, 1985, p. 48.

[59] *Ibid*., p. 49.

[60] Iser écrit : « Par conséquent, le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, il s'inscrit dans le texte lui-même. Le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans des conditions d'actualisation que le texte doit porter en lui-même, d'où la reconstitution du sens par autrui. L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. Il s'agit d'une forme qui doit être matérialisée, même si le texte, par la fiction du lecteur, ne semble pas se soucier de son destinataire, où même s'il applique des stratégies qui visent à exclure tout public possible. Le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte » (*Ibid*., p. 70).

[61] Une des stratégies les plus importantes consiste en l'utilisation de l'asymétrie entre le texte et le lecteur qui va mener ce dernier à devoir combler ce qu'Iser nomme des « blancs » (*Ibid.*, p. 318). La relation texte/lecteur est déséquilibrée en cela que « le lecteur n'aura jamais du texte la certitude explicite que ses conceptions sont fondées ». Dans ce jeu de projections et de souvenirs - protention et rétention pour Iser - auquel se livre le lecteur, ce dernier se voit obligé de combler les « blancs » par ses propres projections, puis de les comparer avec la réalité du texte ; le lecteur se retrouve ainsi dans une interaction où il n'est finalement pas si libre. En effet, s'il refuse de rentrer dans le processus d'échange, ce dernier, et donc la lecture, seront voués à l'échec

La réflexion japonaise sur la lecture participe de ce grand mouvement des années soixante-dix. Alors que l'ouvrage de référence de Jauss est traduit dès 1976 et celui d'Iser en 1982, la théorie de la réception trouve en Maeda Ai 前田愛 (1931-1987) un de ses premiers représentants éminents. Son ouvrage majeur publié en 1973, *Kindai dokusha no seiritsu* (『近代読者の成立』, La naissance du lecteur moderne)[62], a marqué de son empreinte le monde académique en infléchissant les recherches vers les aspects socio-culturels de la réception[63]. Aujourd'hui encore, la question du lecteur et de la lecture est majoritairement envisagée au Japon sous les angles sociaux, culturels et économiques[64].

L'Ecole de Constance et les théories corrélées[65] ont été fortement critiquées à partir des années quatre-vingts, non pas tant pour le bien-fondé de leur réflexion sur la réception que pour l'aspect lacunaire de leur théorisation de l'acte de lecture. Jean Valenti parle ainsi de la « thèse de la subordination de la lecture à la textualité »[66]. Plutôt que d' « acte de lecture », il préfère se référer à un « processus de lecture »[67] où l'interaction entre le texte et le lecteur, sous la forme de la confirmation (ou pas) d'hypothèses s'avère primordiale[68]. Le

---

[62] Maeda Ai, *Kindai dokusha no seiritsu*, Tôkyô : Yûseidô, 1973, rééd. Iwanami Shoten, 2001. En fait, les années soixante voient déjà les prémisses d'une réflexion japonaise sur le lecteur moderne avec Toyama Shigehiko 外山滋比古 dont les analyses sont réunies dans *Toyama Shigehiko chosakushû 2 : kindai dokusha ron* (『外山滋比古著作集2　近代読者論』, Recueil des œuvres de Toyama Shigehiko : études sur le lecteur moderne, volume 2), Tôkyô : Misuzu Shobô, 2002.

[63] Il s'intéresse ainsi dans cet ouvrage à des thèmes aussi divers que les différentes images des lecteurs avant 1945, la lecture à haute voix, l'édition et l'importance des magasins de prêt (*kashihon.ya*) dans la diffusion des œuvres, le style littéraire à la fin du XIXe siècle, etc. Il a aussi abordé, dans d'autres ouvrages (par exemple, *Zôho, Bungaku tekusuto nyûmon* (『増補　文学テクスト入門』, Introduction au texte littéraire, version augmentée), Tôkyô : Chikuma Shobô, 1988, rééd. 2011), la question du lecteur d'un point de vue plus narratologique.

[64] On pourra citer par exemple Nagamine Shigetoshi 永嶺重敏, *Modan toshi no dokusho kûkan* (『モダン都市の読書空間』, Les espaces de la lecture dans la ville moderne), Tôkyô : Nihon Editâ Skûru Shuppanbu, 2001 ; du même auteur, *'Dokusho kokumin' no tanjô : Meiji 30-nendai no katsuji media to dokusho kûkan* (『〈読書国民〉の誕生　明治30年代の活字メディアと読書空間』, La naissance du 'citoyen lecteur' : les médias imprimés et les espaces de la lecture durant les années trente de l'ère Meiji), Tôkyô : Nihon Editâ Skûru Shuppanbu, 2004 ; Satô Takumi 佐藤卓己, Kingu *no jidai : kokumin taishû zasshi no kôkyôsei* (『『キング』の時代―国民大衆雑誌の公共性』, L'époque de *Kingu* : la communauté d'une revue populaire pour les citoyens), Tôkyô : Iwanami Shoten, 2002 et Seki Hajime 関肇, *Shinbunshôsetsu no jidai : media, dokusha, merodorama* (『新聞小説の時代　メディア・読者・メロドラマ』, L'époque des romans-feuilletons : médias, lecteurs, mélodrames), Tôkyô : Shin.yôsha, 2007. Pour une approche plus générale de la lecture, cf. Wada Atsuhiko 和田敦彦, *Yomu to iu koto : tekusuto to dokusha no riron kara* (『読むということ―テクストと読者の理論から』, Ce que signifie lire : en partant de la théorie du texte et du lecteur), Tôkyô : Hitsuji Shobô, 1997.

[65] Par exemple, le « lecteur modèle » d'Umberto Eco. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative* (1979), trad. de l'italien par Myrien Bouzaher, Paris : Grasset & Fasquelle, 1985, rééd. Grasset, 2004, p. 61-83.

[66] Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », in Bertrand Gervais, Rachel Bouvet, *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 50.

[67] *Ibid.*, p. 74.

[68] « Le lecteur doit prendre en charge le défilement de l'information et construire des réseaux argumentatifs aux personnages, à l'action, au lieu et à la temporalité fictionnels » (*Ibid.*, p. 89).

processus de lecture consiste donc en la mise à l'épreuve systématique des hypothèses que le lecteur échafaude au cours de la lecture, en mettant en concurrence ce que le texte propose et ce que le lecteur possède déjà dans sa propre encyclopédie, à l'état de représentation ou de préconstruits.

Il est utile ici d'établir une différence entre les « théories internes » et les « théories externes » de la lecture en reprenant la terminologie de Jean-Louis Dufays[69]. Les premières prennent en compte l'acte de lecture et le lecteur tels qu'ils sont envisagés à travers le texte, tandis que les secondes veulent mettre en avant le lecteur réel. Ces dernières s'appuient pour une part importante sur la sociologie, la psychologie, la psychanalyse et les théories cognitivistes de la lecture qui ont fait émerger un « lecteur empirique »[70]. Dufays, cependant, n'oppose pas frontalement ces deux conceptions comme semble vouloir le faire Valenti ; elles sont intrinsèquement liées et semblent plutôt indiquer une focalisation différenciée de l'acte de lecture.

La question du « lecteur empirique » semble avoir pris depuis les années quatre-vingt-dix le pas sur celle du lecteur inscrit dans le texte. Si elle permet en effet de centrer effectivement la réflexion sur l'acteur principal de l'acte de lecture – le lecteur –, elle peut avoir pour conséquence négative l'oubli du texte ou son utilisation comme simple outil pour étayer une théorie (alors que cela devrait être l'inverse). Nous nous proposons, au contraire, de revenir au texte, de « coller » à celui-ci. S'il est vrai que le lecteur peut en fin de compte faire ce qu'il veut du texte (comme l'affirment les théories externes), il doit cependant se confronter à lui, même si c'est pour en donner une lecture aberrante. C'est par cette confrontation, par la réactivation de la notion du « lecteur implicite » isérien que nous pensons pouvoir aboutir à une compréhension des techniques narratives de Ranpo

---

[69] Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège : Mardaga, 1995, p. 23-27.

[70] Pour une vue générale sur les théories de la réception influencées par la psychologie et la psychanalyse, on peut se référer aux ouvrages de Norman N. Holland (*The Dynamics of Literary Response* [La Dynamique de la réaction en littérature], New York : Oxford University Press, 1968, texte ancien mais précurseur dans l'analyse des liens entre psychanalyse et littérature ; *Literature and the Brain* [La littérature et le cerveau], Gainesville (Floride) : The PsyArt Foundation, 2009) ; Michel Picard (*La lecture comme jeu*, Paris : Editions de Minuit, 1986). Certains essais réunis par Vincent Jouve dans *L'expérience de lecture* utilisent aussi cette approche pour analyser les effets de la lecture (plus particulièrement p. 375 à p. 468). Dernière évolution de cette réflexion sur le lecteur empirique, certains chercheurs s'appuient sur les sciences exactes, fondant les bases d'une narratologie cognitive. Selon cette approche, le lecteur décode un texte d'après un schéma mental prédéfini. Pour une présentation des théories cognitivistes, voir l'ouvrage de Sylvie Patron, *Le narrateur : introduction à la théorie narrative*, Paris : Armand Colin, 2009, et l'article de Baptiste Campion, « Etudier la compréhension narrative. Difficulté d'opérationnalisation et usage de l'expérimentation en narratologie cognitive », Actes des journées d'étude « Narratology and the New Social Dimension of Narrative » (1er et 2 février 2010, organisées par le Centre de Recherches sur les Arts et le Langage, EHESS, Paris), essai consultable en ligne : http://narratologie.ehess.fr/document.php?id=358.

lorsqu'il s'adresse à son lecteur. De même, si les études socio-culturelles concernant la réception sont particulièrement importantes pour comprendre le contexte de la lecture (et éviter ainsi des anachronismes), il n'en reste pas moins vrai que l'analyse de l'acte de lecture ne peut pas se limiter à une description des différents types de lecteurs, des divers contextes de lecture de l'œuvre de Ranpo. Les textes constitueront le socle fondamental de notre réflexion ici[71].

Nous serons naturellement amené au cours de notre analyse à aborder la réalité de la lecture et donc le « lecteur empirique ». Se posera ainsi la question de rigoureusement déterminer son identité et ses contours. On peut déjà rapidement constater à la lecture des récits de Ranpo que ce « lecteur » ne constitue pas une entité homogène. Il évolue rapidement en quelques années : dès son premier recueil, Ranpo s'interroge sur le lectorat qu'il doit chercher à atteindre. La vigilance s'impose donc lorsqu'il faut définir, non pas le, mais les lecteurs de l'œuvre de Ranpo, car il faut tenir compte des supports et des médias de publication. Nous proposons plus loin[72] une typologie des lecteurs, avec quatre figures principales qui vont nous accompagner tout au long de notre analyse : le « lecteur amateur », lecteur averti de romans de détective, le « lecteur ordinaire », représentatif du grand public des revues à grand tirage, le « lecteur spécialiste », lecteur qui lit mais aussi écrit, commente et critique le roman de détective, et le « jeune lecteur ».

Il reste cependant à évoquer un tout dernier lecteur, celui-là même qui rédige cette thèse. En effet, notre objet d'étude reste avant tout un texte dont la lecture doit précéder l'analyse. Par conséquent, l'auteur de ces lignes doit garder à l'esprit les limites de l'objectivité de son discours. Notre thèse constitue un métatexte, un autre discours ; elle est le résultat d'*une* lecture de l'œuvre de Ranpo, inscrite dans un contexte géographique et temporel totalement distinct (la France du début du XXIe siècle) de celui que nous nous proposons d'étudier (le Japon de la première moitié du XXe siècle), sans parler des aspects personnels qui ont pu nous mener à nous intéresser plus particulièrement à Ranpo et non à un autre auteur. Nous faisons ainsi partie d'une « communauté interprétative » comme la définit Stanley Fish[73] ; cependant, si notre étude des textes de Ranpo demeure avant tout

[71] Il faut d'ailleurs constater qu'à ce jour il n'existe aucune étude approfondie du style d'Edogawa Ranpo.
[72] Voir p. 110.
[73] Dans la postface à l'édition française de son ouvrage, Stanley Fish revient sur le concept de « communauté interprétative » : « ce n'est pas une communauté que ses membres *choisissent* de rejoindre ; au contraire, c'est la communauté qui les *choisit* dans le sens où ses présupposés, préoccupations, distinctions, tâches, obstacles, récompenses, hiérarchies et protocoles deviennent, à la longue, l'aménagement même de leurs esprits, en les remplissant […] « jusque dans les détails les plus

une lecture parmi tant d'autres, nous pensons – peut-être paradoxalement – que c'est justement la mise au premier plan des textes de Ranpo et de leurs structures narratives qui nous permettra d'atteindre à une certaine objectivité. Notre démarche herméneutique se fonde en effet sur une expérience initiale bien réelle que nous reconnaissons comme telle : notre lecture du texte.

La recherche d' « universaux discursifs » dans le monde textuel de Ranpo définit par conséquent le cadre de notre recherche : dégager les structures et dispositifs narratifs impliqués par l'acte de lecture. Rappelons ce qu'écrit Iser dans l'avant-propos de l'édition allemande de *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* : « le texte est un potentiel d'action que le procès de la lecture actualise »[74]. C'est ce « potentiel d'action » que nous voudrions analyser dans les textes de Ranpo. Parallèlement, la notion d'horizon d'attente constituera un complément essentiel pour notre recherche. Il permettra de replacer l'œuvre dans son contexte historique et littéraire et d'envisager son originalité par rapport aux *tanteishôsetsu* contemporains. En effet – c'est là aussi que nous ferons appel aux théories « externes » de la lecture – le positionnement de Ranpo dans les années vingt et trente ne peut s'envisager que dans le cadre plus large de ce qu'un lecteur s'attendait à lire dans les pages d'un roman de détective.

2. Cadre chronologique et corpus

Notre réflexion porte sur les textes d'avant-guerre, plus précisément ceux des décennies vingt et trente, car c'est durant cette période que la production de Ranpo est la plus riche et la plus variée[75]. En 1948, lorsqu'il reprend la plume, il se consacre presque exclusivement aux récits pour enfants et aux essais, ces derniers faisant de lui le fer de lance de la renaissance du roman policier après la Seconde Guerre mondiale. Mais d'un point de vue narratologique, ses œuvres de fiction d'après-guerre n'apportent rien de nouveau. Le corpus de notre analyse, limité aux années 1923-1940, sera donc volontairement très varié, puisant dans les trois genres de fiction qu'il a largement illustrés : les nouvelles du milieu

---

minutieux » ». Stanley Fish, *Quand lire c'est faire : L'autorité des communautés interprétatives* (1980), trad. de l'anglais par Etienne Dobenesque, Paris : Les Prairies ordinaires, 2007, p. 128.

[74] Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 13.

[75] Voir frise chronologique des œuvres de Ranpo en annexe (p. 445 pour la version japonaise et p. 455 pour la version française).

des années vingt, les romans-feuilletons du tournant des années trente et les romans pour enfants dans la deuxième partie de cette décennie.

Tout en offrant un cadre de recherches, la périodisation choisie ici répond à une évolution des supports d'écriture de Ranpo, évolution qui provoque aussi une nouvelle approche de l'acte de lecture, comme nous nous attacherons à le démontrer.

Ranpo, même s'il est présenté dès 1923 comme le créateur du premier roman de détective typiquement japonais[76], n'écrit pas à partir d'une *tabula rasa* générique. Le roman de détective japonais possède une « préhistoire » dans laquelle s'inscrit Ranpo. La première partie de notre thèse s'attache ainsi à expliciter la mise en place de l'horizon d'attente des différentes catégories de lecteurs des textes de Ranpo. Pour ce faire, après avoir analysé l'importance de l'historicité de la réflexion sur le genre policier et la nécessaire prise en compte de cette dernière pour saisir la spécificité du *tanteishôsetsu* (chapitre 1), nous présentons l'état du roman de détective au début des années vingt, autrement dit, l'horizon d'attente des lecteurs de cette période, alors que Ranpo s'apprête à faire paraître sa première nouvelle, *La pièce de deux sen* (chapitre 2). Après cette mise en contexte, nous nous intéressons plus particulièrement aux sources propres du roman de détective dans l'œuvre de Ranpo ; nous proposons ensuite une première description des différentes formes de la production de Ranpo dans l'avant-guerre avec, en parallèle, une typologie des lecteurs (chapitre 3). Nous terminons cette partie par l'analyse de ses œuvres programmatiques (les nouvelles de ses premières années), récits qui mettent véritablement en place un horizon d'attente singulier. Le premier recueil de nouvelles, *Le test psychologique*, paru en juillet 1925, servira de support d'analyse. En quelques récits, les conventions génériques spécifiques, telles de véritables matrices narratives[77], s'imposent (chapitre 4).

---

[76] Kosakai Fuboku, « *Nisen dôka* o yomu » (「「二銭銅貨」を読む」, « Lire *La pièce de deux sen* »), in Nakajima Kawatarô, *op. cit*. p. 7. Essai paru pour la première fois en avril 1923 dans *Shinseinen*.

[77] Nous empruntons le terme de « matrice » à Stéphane Benassi qui développe ce concept dans le cadre des séries télévisées. La matrice, véritable « programme esthétique », permet de démultiplier presque à l'infini les épisodes d'une série télévisée. Pour qu'un téléspectateur puisse reconnaître dans chaque nouvel épisode la même série, les différents critères d'identification doivent s'articuler autour de variants et d'invariants présents dans la matrice (Cf. la communication de Stéphane Benassi, « Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle », tenue lors du colloque « Pratiques sérielles dans les littératures médiatiques », organisé par le Centre des Sciences de la Littérature Française de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense et par l'Association internationale des chercheurs en littératures populaires et culture médiatique, les 10 et 11 mai 2012 à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense). Voir aussi son ouvrage *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège : Céfal, 2000.

Après avoir mis en avant dans cette première partie l'importance de certains dispositifs narratifs, nous analysons de manière systématique le contrat de lecture dans les œuvres de Ranpo, marqué par la représentation récurrente de l'acte de lecture à travers la relation avec le lecteur. Notre réflexion aborde plus particulièrement cette caractéristique des œuvres de Ranpo à l'aune de deux aspects. Dans un premier temps, nous étudions, en nous appuyant sur les romans longs, de quelle manière la mise en abyme quasi systématique de l'acte de lecture provoque un effet de miroir sur le lecteur confronté ainsi à sa propre activité (chapitre 5). Nous observons dans un second temps que le lecteur se trouve d'autant plus impliqué qu'il doit aussi faire face à un rappel constant de son statut, l'empêchant ainsi de tomber dans l'illusion référentielle (chapitre 6).

Ces caractéristiques fondamentales de l'acte de lecture dans l'œuvre de Ranpo nous permettent d'explorer, au cours de la troisième partie, deux configurations qui nous paraissent renforcer les effets de ces techniques discursives. Nous insistons tout d'abord sur l'intertextualité ludique des textes, dont la visée est essentiellement l'éducation du lecteur (chapitre 7) ; nous montrons ensuite que l'œuvre de Ranpo est marquée du sceau de la représentation, où les relations auteur-texte-lecteur renvoient aux différents dispositifs qui rendent les spectacles fascinants (chapitre 8).

Ainsi, à travers cette approche textuelle de la lecture dans l'œuvre d'avant-guerre de Ranpo, nous voudrions démontrer l'existence d'un « système-Ranpo » centré sur le lecteur : ce système pourrait constituer une des clés de l'originalité de son œuvre et de son efficacité persistante auprès d'un public qui traverse les générations. Au-delà, nous espérons ainsi apporter notre modeste contribution à l'actuelle réflexion sur le *tanteishôsetsu*, riche et foisonnante non seulement au Japon, mais désormais aussi dans d'autres pays.

PREMIERE PARTIE

RANPO ET LE « GENRE POLICIER »
La mise en place d'un horizon d'attente

CHAPITRE I

L'historicité de la réflexion sur le « genre policier »

Le genre constitue une question récurrente dans la réflexion littéraire, et, comme l'explique Jean-Marie Schaeffer, cette interrogation serait en fait avant tout un phénomène littéraire[1]. Vouloir classer serait ainsi le propre de l'Homme et le genre découlerait directement de ce désir irrépressible de « rangement ». Murielle Macé, dans sa tentative de définition du « genre littéraire », émet une série de propositions qui permettent d'y voir plus clair dans la « pratique des genres »[2] : au-delà du simple outil qu'il peut représenter (ordre de classement dans une bibliothèque), il permet à l'écrivain d'écrire, au lecteur de lire, d'interpréter, d'évaluer, d'agir, de vivre[3]. Il serait donc l'aune à partir de laquelle tout texte peut être appréhendé. Or, définir un genre est bien loin d'être chose aisée car il constitue une catégorie construite qui fluctue au gré non seulement des contingences historiques, mais aussi des considérations esthétiques et intellectuelles.

Légitimation et autonomisation du genre

Le genre policier n'échappe pas à cette complexité. Bien plus, sa jeune histoire montre que son statut générique a sans cesse été en évolution depuis sa « naissance officielle » en 1841 avec *The Murders in the Rue Morgue* (*Double assassinat dans la rue Morgue*) d'Edgar Allan Poe[4]. Connaître, comme c'est le cas ici, le nom de l'auteur, la date de

---

[1] Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est qu'un genre littéraire ?*, Paris : Seuil, 1989, p. 7.
[2] Murielle Macé (dir.), *Le genre littéraire*, Paris : Flammarion, 2004, p. 14.
[3] *Ibid*., p. 14.
[4] Edgar Allan Poe (1809-1849) est considéré comme un maître de la littérature fantastique et le créateur du roman policier moderne. Ses nouvelles proposent déjà toutes les possibilités et les motifs du genre : le code secret (*The Gold Bug, Le scarabée d'or*, 1843), le détective amateur surdoué en la personne de Dupin (*Double assassinat dans la rue Morgue*), les faux indices (*Thou Art the Man, C'est toi le coupable*, 1844), etc.

parution et le titre de l'œuvre qui fonderait un genre peut s'avérer très utile dans une entreprise de légitimation, mais cette affirmation a cependant été remise en cause par son aspect trop définitif[5]. Cette vision d'une « génération spontanée de la forme nouvelle », d'une « invention aussi soudaine qu'éblouissante »[6] doit laisser la place, selon Jacques Dubois, à celle d'une « formation [du roman policier] par paliers, s'étageant sur trois quarts de siècle [des années quarante aux années quatre-vingts du XIXe siècle] en plusieurs temps forts et progressant vers une autonomie et une définition de plus en plus accusées »[7]. Cette dernière définition pose clairement la dimension historique de la mise en place de ce qu'on appellera le roman policier[8], mais elle porte en elle-même ses propres limites.

La progression vers l'autonomie et vers la clarification de la définition du genre policier telle que semble l'entendre Jacques Dubois est marquée par cette approche vectorisée de la naissance du roman policier dans la seconde partie du XIXe siècle. Or cette vectorisation, vers une identité toujours plus autonome, implique de la part de celui qui l'énonce une appréhension a posteriori de l'identité de ce type de texte. Ou, pour le dire autrement, le genre policier se voit défini suivant des critères que les auteurs, promus à la suite comme les précurseurs du genre, n'auraient jamais invoqués, voire pu imaginer. Comme le déclare Marc Lits, « ni Poe, ni Gaboriau[9] ne pensaient bien sûr consciemment inaugurer un nouveau genre. Poe publiait des nouvelles dans des magazines […]. On assistait là à l'une des innombrables formes de ce qu'il est convenu d'appeler la littérature populaire et il faudra longtemps attendre que cette catégorie spécifique attire un public suffisant pour se développer et être reconnue a posteriori »[10]. Cette reconnaissance à laquelle fait référence Marc Lits doit s'entendre de deux manières : une reconnaissance en tant que genre à part entière et une reconnaissance marquée par le succès public. Ce sera le

---

[5] Voir par exemple Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, Paris : Presses Universitaires de France, 1975, rééd. 1994, plus particulièrement le chapitre intitulé « Genèse du roman policier », p. 7-19.
[6] Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris : Nathan, 1992, rééd. Armand Colin, 2005, p. 14.
[7] *Ibid.*, p. 14.
[8] C'est en 1923 que cette expression fait son entrée dans le *Larousse universel* tandis que la première occurrence daterait de 1907 (Jean-Paul Colin, *La belle époque du roman policier français aux origines d'un genre romanesque*, Lausanne/Paris : Delachaux et Niestlé, 1999, p. 13).
[9] Emile Gaboriau (1832-1873) est considéré comme le créateur du roman policier francophone. *L'affaire Lerouge*, publiée en 1865, le consacre comme écrivain de ce qu'on nomme encore roman judiciaire. On y trouve cependant déjà tous les ressorts des romans policiers avec un crime, des rebondissements et un détective nommé Tabaret. Son assistant, M. Lecoq devient le personnage principal dans son œuvre suivante, *Le crime d'Orcival* (1866-1867).
[10] Marc Lits, *Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège : Céfal, 1999, p. 21.

cas à la fin du XIXe siècle avec Sherlock Holmes, dont les aventures sont l'aboutissement d'une « cristallisation […] des traits les plus marquants de Poe et de Gaboriau »[11].

Ce phénomène de légitimation et de mythification rétrospectives du genre policier à l'œuvre en Occident est encore plus visible au Japon avec la naissance du *tanteishôsetsu*. En fait, la question autour de ce genre implique des aspects plus complexes qu'en Occident car elle prend en compte les conditions de la mise en place du genre – comme en Europe et en Amérique du Nord – mais aussi fait intervenir un aspect propre à ce pays : la confrontation à l'Occident. Les écrivains et les critiques, face à l'objet *tanteishôsetsu*, ont ainsi sans cesse été tentés de procéder non seulement à une réflexion historique (de quand date le roman de détective au Japon ?), mais aussi à une réflexion identitaire (qu'est-ce qu'un roman de détective typiquement japonais ?).

A ce double questionnement, une réponse – décisive mais problématique – a été donnée en 1937 par un spécialiste de la littérature de l'ère Meiji, Yanagita Izumi 柳田泉[12]. Dans le cadre d'une série d'articles concernant l'histoire du roman de détective, il affirme, dans « Ruikô no sôsakushôsetsu *Muzan* ni tsuite » (「涙香の創作小説「無惨」について」, « A propos d'*Atroce*, une œuvre originale de Ruikô »)[13], que cette nouvelle publiée en 1889[14] possède « de manière éblouissante » les « techniques » du roman de détective moderne, à savoir l'intérêt marqué pour « l'analyse de l'énigme », parfaitement exprimé dans sa structure en trois parties (intitulées : « Problème », « Enquête », « Résolution »[15]). Il ajoute que la date de parution d'*Atroce* étant très proche de celle de la première aventure de Sherlock Holmes[16], il faut voir dans cette œuvre de Kuroiwa Ruikô 黒岩涙香[17] la première

---

[11] *Ibid*., p. 21.

[12] Spécialiste des littératures japonaise et anglaise, Yanagita Izumi (1894-1969) est considéré comme un des pionniers et une des autorités concernant la littérature de Meiji et plus généralement la littérature moderne dont il a fait un champ d'étude. Il participe, entre autres, au début de l'ère Shôwa, à l'Association pour la recherche sur la culture de l'ère Meiji (明治文学研究会, Meiji bunka kenkyûkai), à la publication de l'anthologie sur la culture de cette période, *Meiji bunka zenshû* (『明治文化全集』, Anthologie de la culture de Meiji), publiée de 1927 à 1930, en 24 volumes, chez Nihon Hyôronsha.

[13] Publié en février 1937 dans la revue *Tantei shunjû* (『探偵春秋』, *Saisons policières*), d'après Itô Hideo 伊藤秀雄, *Meiji no tanteishôsetsu* (『明治の探偵小説』, Le roman de détective de l'ère Meiji), Tôkyô : Shôbunsha, 1986, rééd. Futabasha, 2002, p. 108.

[14] Publié avec un autre texte de Migita Nobuhiko 右田寅彦 (1866-1920), chez Shôsetsukan.

[15] Respectivement en japonais : gidan 疑団, sontaku 忖度 et hyôkai 氷解.

[16] Le détective anglais apparaît pour la première fois en 1887 dans *A Study in Scarlet* (*Une étude en rouge*).

[17] Kuroiwa Ruikô (1862-1920) est considéré actuellement comme celui qui a permis au roman de détective de connaître une première implantation au Japon. Journaliste politique, il propose ses services à de nombreux journaux à partir de 1883. Il s'intéresse rapidement à la justice, plus particulièrement aux erreurs judiciaires. C'est dans ce cadre-là qu'il propose à partir de 1888 ses premières adaptations de romans criminels occidentaux (et plus particulièrement ceux d'Emile Gaboriau et de Fortuné du Boisgobey). Ces traductions connaissent une fortune extraordinaire, son lectorat le suivant au grès de ses

tentative d'un roman de détective original (qui ne serait ni une traduction ni une adaptation d'une œuvre occidentale). Ainsi, Yanagita résout dans un seul texte les deux grandes questions du roman policier japonais d'avant-guerre : ce genre trouve son texte fondateur et, par la coïncidence des dates, une certaine autonomie par rapport aux créations occidentales.

Pourtant, lorsque Yanagita impose avec succès *Atroce* une quarantaine d'années après sa publication comme œuvre séminale du roman de détective japonais, le critique légitime surtout, a posteriori, le genre en train de s'imposer durant les années trente, le roman orthodoxe, au détriment du roman hétérodoxe[18]. Comme l'explique Yoshida Morio 吉田司雄[19], la légitimation du roman policier orthodoxe en cours durant ces années-là ne pouvait pas proposer comme ancêtre un texte n'obéissant pas aux règles de celui-ci : il fallait trouver un texte « convenable ».

> On serait tout à fait en droit de considérer *Un meurtre (Fumée d'un canon de fusil et pointe d'une épée)* [publié en 1888 par Sudô Nansui[20]] comme le premier roman de détective japonais original si l'on prenait hypothétiquement un autre cadre de réflexion ; mais il n'en a pas été ainsi. On pourrait même presque dire qu'il ne fallait

---

changements de journaux. Au début du XXe siècle, il se tourne vers les questions sociales (droit de l'homme, question du statut de la femme, etc.) et se rapproche du socialisme.

[18] Dès les années vingt, les critiques et les écrivains utilisent deux séries de termes pour tenter de préciser le contenu des romans de détective. Hirabayashi Hatsunosuke oppose en février 1926 dans son essai « Tanteishôsetsu-dan no shokeikô » (「探偵小説壇の諸傾向」, « Les diverses tendances du roman de détective ») publié dans *Shinseinen*, les romans de détective « malsains » (「不健全」, « fukenzen ») à ceux qui seraient « sains » (「健全」, « kenzen »). Les premiers s'éloignent du réalisme pour créer un espace hors du commun basé sur une recherche des éléments « psychologiquement malades » (「精神病理的」, « seishinbyôriteki ») et « psychologiquement déviants » (「変態心理的」, « hentaishinriteki »). Quant aux seconds, Hirabayashi se contente de dire qu'ils s'opposent aux premiers. A la même période, Kôga Saburô propose l'opposition orthodoxe/hétérodoxe (「本格探偵小説」/「変格探偵小説」, « honkakutanteishôsetsu »/ « henkakutanteishôsetsu ») qu'il crée entre août 1925 et février 1826. Pour cet auteur, les romans orthodoxes s'attachent à respecter les structures du roman policier classique, avec une énigme, une résolution, qui ne font pas appel au surnaturel, ne jouent pas la carte de l'effroi et n'utilisent pas des thématiques s'appuyant sur les aspects les plus morbides et les plus extrêmes de la psyché humaine, toutes des caractéristiques propres au roman de détective hétérodoxe. La réflexion générique ultérieure au Japon usera de cette dichotomie orthodoxe/hétérodoxe, et encore actuellement, le terme de « honkaku » (« orthodoxe ») est utilisé pour définir un type de roman policier axé sur la réflexion, la résolution logique d'une énigme. Voir à ce sujet Matsuyama Iwao, « 'Fukenzen-ha' no keifu » (「「不健全派」の系譜」, « Histoire de la 'tendance malsaine' »), *Yuriika* (『ユリイカ』, Eureka), septembre 1987, p. 134-139) et les pages (p. 17-22) consacrées par Nakajima Kawatarô à ce sujet dans *Suirishôsetsu tenbô* (『推理小説展望』, Panorama du roman policier) publié en 1965 chez Tôto Shobô.

[19] Yoshida Morio, « Tanteishôsetsu to iu mondaikei » (「探偵小説という問題系」, « Problématique du roman de détective »), in Yoshida Morio (dir.), *Tanteishôsetsu to Nihon kindai* (『探偵小説と日本近代』, Le roman de détective et le Japon moderne), Tôkyô : Seikyûsha, 2004, p. 22-25.

[20] Sudô Nansui 須藤南翠 (1857-1920) est un grand représentant du journalisme japonais de la fin du XIXe siècle. Très sensible aux questions sociales, il se lance dans le roman politique (政治小説, seijishôsetsu) dans les années 1880 qui le consacre comme grand écrivain.

pas que le roman de détective japonais original soit considéré comme « hétérodoxe », quitte à commettre une erreur.[21]

Cette reconfiguration de la scène du roman policier japonais est officialisée par Ranpo en 1947 lorsqu'il proclame, suite à la relecture d'*Atroce* et des commentaires de Yanagita, que c'est bien dans ce texte qu'il faut chercher l'œuvre première du roman policier japonais. La redécouverte en 1937 d'un texte presque oublié et sa mise en avant juste après la défaite de 1945, dans une période de reconstruction du genre, vont provoquer par la suite une cécité de la critique, oublieuse des autres écrits.

En 1984, Nakajima Kawatarô 中島河太郎 (1917-1999), un des grands critiques du roman policier, reprend à son compte l'affirmation de Yanagita[22]. De manière plus subtile, en 1986, un autre spécialiste, Itô Hideo 伊藤秀雄 voit dans le texte de Sudô Nansui un échec[23] d'un certain type d'écriture bien qu'il soit chronologiquement antérieur de quelques mois à celui de Ruikô : axé seulement sur la « question de la culpabilité de Noguchi [un des personnages] », il n'y avait aucun « descriptif du processus de résolution »[24]. Le modèle, ici encore, était bien celui du roman policier fondé sur la résolution d'une énigme, dans un cadre rationnel, représenté par *Atroce*.

Le champ de réflexion des années d'après-guerre, jusqu'aux années quatre-vingts, est en fait occupé plus généralement par quelques grands noms qui imposent, de par leur stature, une vision particulière du genre. On assiste à la mise en place d'une expertise critique par des spécialistes qui construisent une « histoire » du *tanteishôsetsu*[25]. Nous venons d'en citer deux, Nakajima Kawatarô et Itô Hideo, et quelques pages plus haut, Gonda Manji. Nakajima joue un rôle particulièrement important dans la mise en place d'un discours historique sur le genre policier. Il est ainsi à l'origine de nombreux ouvrages et

---

[21] 仮説的には別のフレームをもってすれば『硝烟剣鋩・殺人犯』を日本最初の創作探偵小説と考えることもできるはずなのだが、そうはならなかった。あえていってしまえば、日本探偵小説の起源は、間違っても「変格」とみなされるようなものであってはならなかったのだ。 Yoshida Morio, *op. cit.*, p. 24.

[22] *Nihon tanteishôsetsu shû : Kuroiwa Ruikô, Kosakai Fuboku, Kôga Saburô shû* (『日本探偵小説集—黒岩涙香　小酒井不木　甲賀三郎集』, Anthologie des romans de détective japonais : Kuroiwa Ruikô, Kosakai Fuboku, Kôga Saburô), Volume 1, Tôkyô : Tôkyô Sôgensha, 1984, p. 744.

[23] Itô Hideo, *Kindai no tanteishôsetsu* (『近代の探偵小説』, Le roman de détective moderne), Tôkyô : San.ichi Shobô, 1994, p. 72.

[24] Itô Hideo, *Le roman de détective de l'ère Meiji*, p. 97.

[25] Cette volonté de construction d'une « identité » via la mise en place d'une « histoire » propre au roman de détective japonais est à replacer dans un mouvement historique plus large et plus profond qu'Emmanuel Lozerand analyse dans son ouvrage, *Littérature et génie national : naissance d'une histoire littéraire dans le Japon du XIXe siècle* (Paris : Les Belles lettres, 2005).

essais sur l'histoire du roman policier japonais[26] et sur Ranpo. Ce très grand connaisseur se trouve en fait être dans une position intellectuellement complexe et ambigüe. Dans les années cinquante, il est en effet consacré en tant que spécialiste du genre lorsqu'il reçoit en 1955 le prix Edogawa Ranpo, nouvellement créé, des mains mêmes de son fondateur pour son *Tanteishôsetsu jiten* (『探偵小説辞典』, Dictionnaire du roman de détective)[27] ou encore lorsque Ranpo le cite à de très nombreuses reprises dans son autobiographie, non seulement en tant que témoin mais aussi en tant qu'historien du genre. Ce lien très fort entretenu entre l'écrivain et le spécialiste permet à Nakajima de recueillir de précieuses informations pour la mise en place d'une histoire du roman policier japonais. Mais, dans le même temps, sa dépendance envers Ranpo est très visible dans certains de ses textes : il reprend des positions et des opinions identiques à celles de l'écrivain. Il lui est par exemple impossible de dépasser le regard critique négatif que l'auteur portait sur ses propres récits longs[28]. Cette relation complexe entre Ranpo et les spécialistes du *tanteishôsetsu* qui se traduit ainsi par une vision du genre fortement influencée par cet auteur doit toujours être présente à l'esprit de celui qui voudrait saisir la réception de toutes les œuvres de Ranpo d'avant-guerre. Le prisme des décennies d'après-guerre doit ainsi toujours être pris en compte. C'est un essai d'Ôuchi Shigeo 大内茂男[29] publié en 1975 qui va engager une lente remise en question de ce discours pour finalement aboutir dans les années quatre-vingts à une pleine réappropriation de toute l'œuvre de Ranpo par la critique.

---

[26] On pourra citer, par exemple, *Suirishôsetsu nôto* (『推理小説ノート』, Notes sur le roman policier, Tôkyô : Shikai Shisô Kenkyûkai Shuppanbu, 1960), *Nihon suirishôsetsu shi* (『日本推理小説史』, Histoire du roman policier japonais), publiée en trois volumes (Volume 1, Tôkyô : Tôgensha, 1964 ; volume 2, Tôkyô : Tôkyô Sôgensha, 1994 ; volume 3, Tôkyô : Tôkyô Sôgensha, 1996), *Suirishôsetsu tenbô* (『推理小説展望』, Panorama du roman policier, Tôkyô : Tôto Shôbo, 1965).

[27] Nakajima a publié ses réflexions de novembre 1952 à février 1959 dans la revue *Hôseki* (『宝石』, Joyaux), mais ce n'est qu'en 1998 que ce dictionnaire paraît sous la forme d'un volume unique, chez Kôdansha.

[28] Voir par exemple le chapitre qu'il consacre aux romans longs de Ranpo dans le troisième volume d'*Histoire du roman policier japonais*, p. 150-170. Nakajima s'y révèle particulièrement critique sur la direction que Ranpo a donnée à son œuvre à partir de la fin des années vingt. Il concède seulement l'effet fascinant de son style sur les lecteurs.

[29] Ôuchi Shigeo, « Karei na yûtopia » (「華麗なユートピア」, « Une splendide utopie »), *Gen.eijô* (『幻影城』, Le château des illusions), Gen.eisha, juillet 1975, p. 215-235.

Ranpo et la légitimation du *tanteishôsetsu*

La résolution d'une énigme, qui est considérée comme un axe majeur du critère d'identification d'un roman policier, se retrouve dans la célèbre définition proposée par Ranpo dès 1935[30] (et qu'il reprendra légèrement modifiée en 1950[31]) :

> Le roman de détective est un type de littérature qui a pour fondement l'intérêt pour un processus progressif de résolution plus ou moins logique d'une intrigue complexe.[32]

Entre 1935 et 1950, s'organise la recatégorisation a posteriori du roman policier selon des normes qui ne correspondaient pas forcément à ce que les écrivains avaient à l'esprit dans les années vingt. La logique, la rigueur deviennent des critères fondamentaux et toutes les œuvres qui n'y répondent pas sont considérées dès lors comme des variantes « non-conformes » au canon alors en train de s'installer.

L"attitude de Ranpo est à ce titre paradoxale. En 1935, son statut d'écrivain de roman policier populaire est totalement assuré ; il est cependant confronté à de nombreuses critiques concernant son style d'écriture considéré comme trop éloigné des canons orthodoxes. Tout en proposant une définition resserrée du genre, son essai montre dans le même temps encore combien il voit dans la « variété »[33] du *tanteishôsetsu* un aspect fondamental et identitaire par rapport aux romans occidentaux du même genre. Sa réflexion est ainsi en constant déséquilibre entre les exigences d'un genre se voulant rigoureux et celles d'une réalité éditoriale très différente[34]. On peut même affirmer que l'année 1935 est une année de basculement dans l'œuvre critique de Ranpo : désormais, son intérêt se porte vers un *tanteishôsetsu* plus proche des critères orthodoxes.

Dans son essai de 1935, après avoir défini restrictivement le *tanteishôsetsu*, Ranpo s'engage dans une longue digression – qui occupe presque la moitié du texte – sur le

---

[30] Dans l'essai « Tanteishôsetsu no han.i to shurui » (「探偵小説の範囲と種類」, « Le périmètre et les catégories du roman de détective »), publié en novembre 1935 dans la revue *Purofiru*. Nous l'avons traduit en intégralité, p. 459.

[31] Dans l'essai « Tanteishôsetsu no teigi to ruibetsu » (「探偵小説の定義と類別」, « Définition et typologie du roman de détective »), écrit à l'occasion de la publication de son recueil d'essais *Gen.eijô* (『幻影城』, Le château des illusions), en 1951, chez Iwanami. C'est l'indication de degré, « plus ou moins », qui disparaît après-guerre, sans doute pour renforcer l'aspect logique de la résolution (ERZ 26, 21).

[32] 探偵小説とは難解な秘密が多かれ少なかれ論理的に徐々に解かれて行く経路の面白さを主眼とする文学である。ERZ 25, 40.

[33] ERZ 25, 14.

[34] Comme nous le verrons dans la deuxième partie de notre thèse, les années trente voient l'accession de Ranpo à la reconnaissance par le grand public. Cependant, les œuvres qui remportent un large succès sont loin d'être l'expression du genre orthodoxe qu'il présente dans ses essais.

« roman de détective au sens large » (「広義の探偵小説」, « kôgi no tanteishôsetsu »). Il constate ainsi que parmi les écrivains et les lecteurs de romans de détective, certains considèrent comme de parfaits modèles du genre les œuvres de l'Anglais L. J. Beeston[35], du Français Maurice Level[36] ou encore *Ren.ai kyokusen* (『恋愛曲線』, Les courbes de l'amour)[37] de Kosakai Fuboku 小酒井不木[38]. Il concède avoir partagé cet avis au début de sa carrière. Mais, en 1935, Ranpo s'appuie désormais fermement sur l'aspect logique de la résolution de l'énigme (« Puisqu'il s'agit d'un roman de détective, l'intérêt premier doit être dans le plaisir de la déduction »[39]) pour définir un tel type de texte ; il ne peut donc qu'établir le constat suivant au sujet des trois auteurs et œuvres qu'il a cités auparavant :

> La majorité des œuvres de Beeston forme une littérature du « crime » et de « l'inattendu », Level s'intéresse principalement à la « terreur » et à la « douleur » dans les cadre des aspects les plus sombres de la vie humaine et *Les courbes de l'amour* est un récit du « crime » et de « science-fiction » qui traite de la peur panique liée au corps humain. Dans ce genre d'œuvres, si l'élément « criminel » est palpable, on ne peut presque pas ressentir l'élément déduction.[40]

Pourtant, cette affirmation est rapidement contredite par la prise en compte dans ces mêmes exemples d'aspects qui n'existent pas dans d'autres genres littéraires : un appel à une « intelligence très vive » (「キビキビした理知的なもの」, « kibikibi shita richiteki na mono »)

---

[35] L'écrivain anglais L. J. Beeston (1874-1963), qui semble avoir été très rapidement oublié, même dans son pays de naissance, a connu une gloire étonnante au Japon : c'est l'auteur le plus traduit dans *Shinseinen* avec 71 récits. Cet écrivain a été quasiment oublié dans le monde anglo-saxon (une recherche dans le catalogue en ligne de la British Library ne donne que trois occurrences tandis qu'une autre à la Bibliothèque du Congrès américain reste sans résultat). La Bibliothèque de la Diète à Tôkyô donne par contre quatre occurrences : des traductions japonaises produites au cours de la première décennie de l'ère Shôwa et un recueil de ses meilleures œuvres publié en 1970 sous la direction de Nakajima Kawatarô (『ビーストン傑作集』, Biisuton Kessakushû) chez Sôdosha.

[36] Maurice Level (1875-1926) est un écrivain actif surtout dans les années dix et vingt. Dramaturge aussi, il est connu pour ses nouvelles faisant appel à l'horreur, à l'effroi, avec une forte tendance à utiliser une chute inattendue en conclusion de ses récits. Ses textes ne cherchent pas à provoquer la peur par le truchement de fantômes ou autres esprits mais par l'utilisation d'objets modernes (téléphone, cinéma, etc.). On peut citer parmi ses œuvres *L'épouvante* (1908) ou *Les portes de l'enfer* (1910).

[37] Paru en janvier 1926 dans *Shinseinen*.

[38] Doté d'une solide formation médicale et d'une grande connaissance de la littérature policière, Kosakai Fuboku (1890-1929), qui doit abandonner une carrière professionnelle prometteuse suite à des problèmes de santé, écrit des essais concernant ces deux thématiques avant de se lancer dans l'écriture de fiction à la fin de l'ère Taishô. Ses récits sont souvent influencés par sa formation universitaire, avec des énigmes liées à la médecine. Il est l'un des soutiens indéfectibles de Ranpo, l'aidant au début de sa carrière à s'intégrer à la scène policière naissante.

[39] 探偵小説（ディテクティヴ・ストーリー）であるからには、「探偵的」な興味が主眼になっていなければならない。」ERZ 25, 47.

[40] ビーストンの大部分の作品は「犯罪」と「意外」との文学であるし、ルヴェルは主として人生の暗黒面の「恐怖」と「悲愁」を取扱っているのだし、「恋愛曲線」は肉体的な鋭い恐怖を取入れた「犯罪」と「空想科学」の作品であるという様に、それらのものには、「犯罪」の要素は感じられるにしても探偵の要素は殆ど感じることが出来ない。ERZ 25, 47.

et des « crimes qui reposent sur d'étranges moyens inattendus » (「思いもよらない不可思議な手段による犯罪」, « omoimoyoranai fukashigi na shudan ni yoru hanzai »)[41]. Après avoir montré une attitude rigoriste de logicien, Ranpo ne peut s'empêcher de laisser s'exprimer une autre facette de sa personnalité :

> Comme je l'ai écrit auparavant, on peut dire que le roman de détective est une littérature de déduction mais c'est un fait que le contenu principal se trouve non pas dans la réflexion du détective mais plutôt dans l'attrait pour le truc mis en place avec dextérité par le criminel. Aussi, lorsque nous sommes face à un crime perpétré de manière inattendue (autrement dit, comme par magie) et que la partie déduction a été abrégée, il est facile de faire aussitôt le lien avec le roman de détective.[42]

Mais voyant qu'il va trop loin dans la reconnaissance d'un certain type de romans de détective que l'époque est justement en train de renier, il conclut en affirmant que tout cela n'est qu'une illusion de la part des écrivains et des lecteurs.

Une autre raison donnée par Ranpo pour cet élargissement de la définition du *tanteishôsetsu* est le souhait, ici encore des lecteurs et des écrivains, de voir dans l'ensemble des œuvres d'Edgar Allan Poe des prototypes du genre. Or il constate que cet écrivain a produit des textes qui ne sont que de façon très lointaine liés au roman policier. Il montre ainsi l'exemple de Conan Doyle qui, dans sa passion pour l'écrivain américain, aurait repris à son compte les thématiques du mystère, de l'étrange et de la terreur. Les écrivains japonais auraient simplement agi de même, élargissant eux aussi le champ opératoire du roman de détective.

Finalement, tout en appelant les écrivains et les lecteurs à bien marquer la différence entre ce qui serait un véritable roman de détective et des romans criminels (「犯罪小説」, « hanzaishôsetsu »), des romans fantastiques (「幻想小説」, « gensôshôsetsu ») ou des romans d'épouvante ou d'horreur (「怪奇小説」, « kaikishôsetsu »), il considère que la tendance japonaise de faire de ses différents sous-genres un genre commun, le *tanteishôsetsu*, constitue un atout du roman de détective de ce pays et a permis son développement[43].

Cette difficulté d'appréhension du roman de détective dans toute sa variété au milieu des années trente, avec les affirmations de Yanagita reprises par Ranpo, marque l'expression d'une considérable évolution de ce genre en quelques années au Japon. Si ce

---

[41] ERZ 25, 47.

[42] 先にも書いた通り探偵小説は推理の文学と云いながら、その実は探偵小説よりも巧妙に計画された犯人の側のトリックの面白さが主な内容になっているのだから、我々はその探偵の部分を省略して意外な手段による（謂わば手品のような）犯罪丈けを見せられても、忽ち探偵小説を聯想し易いのである。ERZ 25, 47-48.

[43] ERZ 25, 50.

discours constitue une tentative, fut-elle inconsciente, de mettre hors-champ un type de roman de détective pour le rendre presque inacceptable pour les générations ultérieures de lecteurs, de critiques et d'écrivains, il implique a contrario que jusqu'aux années trente, c'était un autre type de *tanteishôsetsu* qui se tenait au devant de la scène et qui était le plus recherché par ces mêmes lecteurs.

Il suffit de lire ce qu'écrit Ranpo en 1926, dans les premières années de sa carrière, à propos du « goût pour la déduction » (「探偵趣味」, « tantei shumi »)[44], élément essentiel du roman de détective :

> Le goût pour la déduction correspond au goût que l'on retrouve dans les romans de détective ; on peut tout aussi bien l'appeler le goût pour l'insolite. Comme quelqu'un l'a déjà dit, il s'agit de la quête du bizarre et de la jouissance de l'étrange. Tant que l'homme sera curieux, cette inclination ne disparaîtra sans doute jamais.
>
> D'une part, il signifie le plaisir même éprouvé pour le bizarre, pour le mystérieux, pour la peur, pour la folie, pour l'aventure, pour le crime, et d'autre part, il signifie le plaisir intellectuel et lumineux ressenti lors de l'explicitation bien menée d'un mystère, d'un secret ou d'un danger.[45]

L'évolution du paradigme « déduction » apparaît très clairement lorsqu'elle est prise à rebours et mise en exergue par rapport aux discours légitimant des années trente. Ce qu'on attend d'un roman de détective en 1935 n'est pas ce qu'on attend de lui au milieu des années vingt. Il faudrait être plus précis : ce que les critiques pensent devoir alors exiger d'un roman de détective est éloigné des attentes des lecteurs contemporains et plus largement de celles du champ littéraire (écrivains, lecteurs, maison d'éditions, etc.)[46] d'une dizaine d'années auparavant. Nous pouvons même dire qu'entre le début des années vingt, période où est lancée la carrière de Ranpo, et la deuxième moitié des années trente, alors que le même Ranpo est de moins en moins apprécié par la frange la plus orthodoxe du roman de détective, un changement de paradigme a eu lieu.

---

[44] « Déduction » correspond à *tantei*. Le terme français le plus proche serait « détection » mais pour des raisons d'euphonie, nous utiliserons « déduction » tout au long de notre travail. Ce dernier terme implique l'idée de réflexion, ce que ne sous-entend pas *tantei*.

[45] 探偵趣味というのは、探偵小説的な趣味という意味で、猟奇趣味と呼んでも差支ない。つまり、誰かが云った奇を猟り異に耽る趣味なのだ。人間には好奇心のある間は、この趣味のすたる時はあるまいと思われる。一方に於ては、怪奇、神秘、恐怖、狂気、冒険、犯罪などのそれ自身の面白さを意味し、他方では、それらの不思議だとか秘密だとか危険だとかを、うまく切り開いて行く明快なる理智の面白さを意味する。ERZ 24, 146.

[46] Sur le concept de « champ », cf. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992, rééd. 1998.

En septembre 1935, il exprime ce dernier de façon très nette en revenant sur ses affirmations du milieu des années vingt, à propos de la définition du roman de détective proposée par Satô Haruo 佐藤春夫[47]:

> En ce temps-là [août 1924, dans la revue *Shinseinen*], Satô Haruo avait déclaré à propos des romans de détective : « Le roman de détective est bel et bien une branche de cet arbre touffu qu'est le Romantisme, il est le fruit de cette curiosité pour le mystère et l'attrait pour l'étrange, il est ce menaçant fil de lumière d'une des tranches du gemme qu'est la poésie aux multiples facettes ; il s'enracine dans cet étonnant hymne à la gloire du Mal, commun à tous les Hommes, dans cette mentalité singulière qu'est le désir de voir l'horreur, et, en même temps, il se développe lié à cet esprit sain qui est d'aimer la clarté des choses ». A cette époque, je considérais cette déclaration comme la « définition » du roman de détective et il m'arrivait de la présenter à mes interlocuteurs et de la citer dans mes essais. On peut même dire que l'expression « roman de l'étrange » vient de là. Cependant, en y réfléchissant à nouveau maintenant, bien qu'il s'agisse d'une expression poétique frappante, il y a quelque chose de hautement insuffisant lorsque Satô Haruo déclare à propos du vrai roman de détective intellectuel : « et, en même temps, il prend forme, lié à cet esprit sain… ». On ne peut bien sûr pas « définir » le roman de détective ainsi.[48]

Aussi, avant de nous interroger sur les liens entre Ranpo et le roman de détective, il faut d'abord dresser un panorama du *tanteishôsetsu*, avant ses débuts en 1923, lorsque cet auteur préférait la définition de Satô Haruo à celle qu'il propose une dizaine d'années plus tard. A quoi pouvait être confrontés les différents types de lecteurs du début des années vingt au Japon lorsqu'ils lisaient un roman de détective ? Quel était leur « bagage littéraire » dans ce genre ? Quelles pouvaient être leurs références ? Quel était leur horizon d'attente ? Il y a fort à parier que les thématiques abordées et surtout la structure narrative d'*Atroce*, ce texte fondateur[49], ne se retrouveront pas parmi les critères fondamentaux de tels lecteurs.

---

[47] Satô Haruo (1892-1964) est un de représentants majeurs de la littérature japonaise du XXe siècle. Influencé par ses contacts durant les années dix avec le monde de la poésie japonaise, il est à l'origine d'une œuvre en prose très originale, marquée par le romantisme lyrique. Parallèlement, il produit une importante œuvre critique sur ses contemporains. Parmi ses textes les plus remarquables, on peut citer : *Den.en no yûutsu* (『田園の憂鬱』, Mélancolie pastorale, 1919), *Tokai no yûutsu* (『都会の憂鬱』, Mélancolie de la ville, 1923), ou son recueil d'essais critiques *Taikutsu dokuhon* (『退屈読本』, Lectures pour les jours d'ennui, 1926).

[48] その昔、佐藤春夫が探偵小説を語って次のように云ったことがある。「探偵小説なるものは、やはり豊富なるロマンティシズムという樹の一枝で、猟奇耽異の果実で、多面な詩という宝石の一断面の怪しい光芒で、それは人間に共通な悪に対する妙な讃美、怖いもの見たさの奇異な真理の上に根ざして、一面又明快を愛するという健全な精神にも相結びついて成立っている」その当時、私はこの言葉を探偵小説の「定義」として人にも語り、随筆などの中に引用した事もあって、「猟奇小説」という言葉はそこから発してさえいるのだが、今思い返して見ると、これは人の心を捕える詩的表現であるとは云え、本来の理智探偵小説については、「一面又明快云々」の言葉では甚だ物足りぬ所があり、これを以て探偵小説を「定義」することなど無論出来ないのである。ERZ 25, 182.

[49] Mais considéré comme tel seulement à partir de 1937.

CHAPITRE II

Lire un roman de détective au début des années vingt

Phénomène étonnant : alors que les critiques du roman de détective, dans ce grand processus de légitimation et d'affirmation des années trente, cherchent à construire un modèle à partir des œuvres d'écrivains qui, de par le format et les thématiques de leurs productions, pourront facilement être considérés comme des auteurs de romans de détective (notamment Kuroiwa Ruikô), le lecteur averti des années dix, juste avant l'émergence d'Edogawa Ranpo, trouve un modèle possible de *tanteishôsetsu* chez les écrivains de littérature générale. Cette décennie est en outre caractérisée par une double évolution touchant au roman de détective. D'une part, les traductions, de plus en plus fines, se font toujours plus nombreuses et permettent enfin d'avoir accès aux grands auteurs du genre sans passer par des adaptations souvent éloignées de l'original. Hirai Tarô 平井太郎, le futur Ranpo, alors encore simple étudiant en économie et en politique à l'Université Waseda à Tôkyô, découvre dans ces années-là les grands classiques occidentaux dans leur langue d'origine : avant tout Edgar Allan Poe et Arthur Conan Doyle[1]. En fait, l'attitude même de Ranpo à cette époque est caractéristique des lecteurs amateurs de romans policiers. Elle consiste en une sorte de défiance envers les auteurs qui auront paradoxalement formé la première strate du genre japonais fortement dominé, à travers Kuroiwa Ruikô, par les auteurs français notamment.

> Dans l'histoire personnelle de mes lectures préférées, ce fut un événement exceptionnel [la découverte des œuvres de Poe et de Doyle]. Jusqu'alors, je pensais par erreur que les romans de détective étaient ces textes du style de Ruikô,

[1] Les œuvres de ces auteurs, comme beaucoup d'autres, avaient déjà été maintes fois présentées durant les décennies précédentes, mais dans des traductions fortement édulcorées, adaptées, tronquées. Ce type de textes constitue un genre en soi au Japon, le *hon.an* (翻案, traduction-adaptation). Kuroiwa Ruikô reste un des représentants les plus doués de ce type de traductions qui privilégient l'intérêt de l'histoire, quitte à fortement la transformer, à la fidélité du texte d'origine (pour une liste des œuvres traduites par Ruikô, cf. Itô Hideo, *Le roman de détective de l'ère Meiji*, p. 81-88).

autrement dit, ces récits fades, mi-romans de mœurs, mi-romans de déduction, comme chez Gaboriau, Boisgobey[2] ou Green[3].[4]

Cette attitude de rejet des productions de ces années-là se double d'un refus généralisé de s'intéresser à la grande littérature japonaise. C'est pourtant dans celle-ci que se produit la seconde évolution majeure du *tanteishôsesu*. Ranpo est ainsi étonné de voir apparaître des œuvres, à l'aspect policier ou criminel, proposées par de jeunes écrivains originaires de la littérature générale : les techniques du roman policier sont intégrées, de manière expérimentale, dans cette catégorie. Mais, conséquence inverse de ce phénomène, cette décennie ne voit pas l'émergence d'un écrivain qui aurait pu se consacrer entièrement à ce genre. Si les années vingt et trente connaissent un âge d'or du genre au Japon, elles sont précédées d'une longue période de gestation et de transformation.

La réception du *Tonneau* de Freeman Wills Crofts au Japon

A ce titre, les conditions dans lesquelles a été traduit *The Cask* (*Le tonneau*)[5] de Freeman Wills Crofts[6] montrent bien l'écart au début des années vingt entre ce qui était proposé au lecteur amateur occidental et ce que lisait son contemporain japonais. Ce décalage ne vient pas de l'éloignement géographique. A cette époque, parmi tant d'autres aspects, la quasi-simultanéité des phénomènes culturels entre le Japon et l'Occident est acquise[7]. Le roman policier en fait aussi partie. Agatha Christie, dont la carrière débute en

---

[2] Romancier à l'œuvre foisonnante, Fortuné du Boisgobey (1821-1891) est un disciple de Gaboriau dont il reprend d'ailleurs le détective Lecoq dans *La vieillesse de M. Lecoq* (1878). Plus que ses intrigues, ce sont ses personnages qui retiennent l'attention : M. Piédouche, Saintonge, l'un des premiers journalistes détectives et Dom Jean, un religieux qui mène l'enquête.

[3] Anna Katherine Green (1846-1835) est considérée comme une des pionniers du roman de détective. Sans aucun doute une des premières femmes à s'être lancée dans ce genre, elle a donné naissance à un personnage récurrent, le policier Ebenezer Gryce, et à une femme détective, Violet Strange.

[4] 私の小説愛読史に於て、これは実に劃期的な事件であった。それまで探偵小説というものは涙香式のもの、つまりガボリオー、ボアゴベ、グリーンなどの、半ば人情小説、半ば推理小説という、謂わば生ぬるい形のものと思い込んでいた。ERZ 28, 33.

[5] Freeman Will Crofts, *Le tonneau* (1920), trad. de l'anglais par Dominique Mainard, Paris : Payot & Rivages, 1996, rééd. 1997.

[6] Freeman Wills Crofts (1879-1957), d'origine irlandaise, a reçu une formation d'ingénieur dans les chemins de fer. Dans *Le tonneau*, son premier roman, il utilise naturellement ses connaissances professionnelles pour échafauder une énigme particulièrement complexe basée sur les alibis et les horaires des trains. Il continue quelque temps à travailler en tant qu'ingénieur avant de se consacrer à son autre métier, celui d'écrivain. Il est le créateur d'un détective récurrent, l'inspecteur Joseph French.

[7] Sur la question de la simultanéité des phénomènes culturels en Occident et au Japon, cf. Takemura Tamio 竹村民郎, *Taishô bunka, teikoku no yûtopia : sekai shi no tenkanki to taishû shôhishakai no keisei* (『大正文化　帝国のユートピア―世界史の転換期と大衆消費社会の形成』, La culture de l'ère Taishô, l'utopie

1920 en Grande-Bretagne[8], est présentée pour la première fois au Japon en avril 1924. Or, l'œuvre traduite à cette occasion dans *Shinseinen* correspond à *Poirot Investigates* (*Enquêtes d'Hercule Poirot*), recueil de nouvelles publié en mars 1924 à Londres. La simultanéité ayant des limites infranchissables, il semble que les premiers textes traduits dans *Shinseinen* à partir de 1924 reposent sur les versions parues en Grande-Bretagne dans les revues, avant même qu'elles ne soient compilées en volume[9]. Cet exemple montre ainsi combien les Japonais pouvaient rapidement être informés des événements en cours de l'autre côté de la planète[10].

Pourtant, certaines œuvres se trouvent à l'écart de cette tendance. *Le tonneau*, paru en 1920, même s'il fut présenté et commenté en 1925 dans *Shinseinen*, n'est traduit en intégralité que douze ans après, en 1932, par Morishita Uson 森下雨村[11] dans la revue *Tanteishôsetsu* (『探偵小説』, Romans de détective). C'est dans le style de l'auteur qui était considéré dans son pays d'origine comme l'un des principaux représentants du roman policier que Hasebe Fumichika trouve la raison de ce manque d'intérêt. Le « style sec » de Crofts qui cherche la « réalité » aurait paru « monotone » au lecteur japonais amateur de romans de détective. Il ajoute, et c'est important pour notre réflexion, que le rejet de ce type d'écriture n'était pas dû à une méconnaissance de ce style d'écriture mais, au contraire, à la grande expérience des lecteurs japonais pour les « histoires vraies d'enquêtes criminelles » (探偵実話, tanteijitsuwa). C'est justement lorsque les premières nouvelles de Ranpo sont publiées en 1923 que l'intérêt des lecteurs amateurs évolue vers un autre genre de récit :

> Les histoires vraies qui s'intéressaient avant tout au crime furent publiées en nombre dans les journaux japonais à partir de la seconde partie de l'ère Meiji et devinrent aussi les thèmes des *kôdan*[12]. On pouvait trouver beaucoup de ce genre de

---

impériale : le temps des changements dans l'histoire du monde et la formation de la société de consommation de masse), Tôkyô : Kôdansha, 1980, rééd. 2004.

[8] Avec *The Mysterious Affair at Styles* (*La mystérieuse affaire de Styles*).

[9] Hasebe Fumichika 長谷部史親, *Ôbei suirishôsetsu hon.yaku shi* (『欧米推理小説翻訳史』, Histoire de la traduction des romans policiers occidentaux), Tôkyô : Hon no zasshisha, 1992, rééd. Futabasha, 2007, p. 11-12.

[10] Ce phénomène dans le cadre du genre policier ne se limite pas à l'écrivaine anglaise. Par exemple, Van Dine est présenté au Japon en 1928 alors que sa première œuvre paraît en 1926 aux USA, tandis que John Dickson Carr dont la première publication date de 1930 est traduit en japonais dès 1935.

[11] Morishita Uson (1890-1965), même s'il a produit quelques œuvres de fiction, est surtout connu pour son rôle en tant que premier rédacteur en chef de *Shinseinen* lors de son lancement en 1920, et donc, à ce titre, comme celui qui a offert un grand espace dans cette revue au roman de détective. C'est lui qui a accepté d'y faire publier la première nouvelle de Ranpo.

[12] Le *kôdan* est un art de la scène traditionnel, basé sur la présentation par un seul récitant d'un récit généralement inspiré d'événements de l'histoire militaire japonaise. Nous y reviendrons plus loin dans notre thèse (voir p. 385).

récits de déduction dans les magazines de *kôdan* de l'ère Taishô. Puis, comme on peut le voir de manière flagrante dans les premières nouvelles d'Edogawa Ranpo, de nombreux romans de détective japonais de l'ère Taishô et du début de l'ère Shôwa avaient tendance à se tourner vers l'horreur et le fantastique, selon nos critères de valeur actuels. L'attirance pour le crime a toujours aiguisé la curiosité des masses et c'est dans l'ajout intentionnel par les auteurs d'une sorte d'angoisse intellectuelle et d'irréalisme que l'on peut trouver la raison première de l'évolution du récit véridique vers le roman.[13]

Le tonneau de Crofts qui se distingue par une écriture très sèche, très proche d'un procès-verbal d'où toute expression du sentiment est absente, laisse la place à un jeu très poussé sur les horaires des différents trains et bateaux reliant Londres, Paris et Bruxelles. Faute de catégorie correspondante alors, il ne pouvait qu'entrer dans celles des histoires vraies d'enquêtes criminelles, auxquelles le lecteur japonais était habitué depuis le tout début des années 1890 au point de ressentir une trentaine d'années plus tard une certaine saturation face à ce genre de récit.

Les histoires vraies d'enquêtes criminelles

Ce type de récit avait été créé par le quotidien *Miyako shinbun* (『都新聞』, Le journal de la capitale) en réaction « à la concurrence effrénée »[14] exercée par Kuroiwa Ruikô. Avec ses adaptations de romans policiers occidentaux, encore plus qu'avec ses quelques œuvres originales, il avait réussi à provoquer un engouement et un déplacement massif des lecteurs du *Miyako shinbun* que Ruikô avait quitté après avoir créé un quotidien concurrent, le *Yorozu chôhô* (『萬朝報』, Toutes les nouvelles du matin) en 1892. De plus, ces histoires vraies, qui avaient déjà une longue histoire dans la littérature populaire de l'ère Meiji[15] puisqu'elles avaient été un des moyens pour faire connaître au lectorat japonais la « littérature criminelle » occidentale, réunissaient des lecteurs que le *Miyako shinbun* avait d'abord tenté de fidéliser en développant les créations originales, mais en vain. Dans un contexte éditorial très concurrentiel, il ne lui restait donc plus que cette « niche » pour survivre.

---

[13] 犯罪そのものへの興味を主眼とした実話読物は、わが国において明治時代後半からさかんに新聞に連載され、また講談などの題材にもなっていた。大正期の講談雑誌類には、こうした探偵読物が少なからず掲載されている。そして、江戸川乱歩の初期短編などに顕著に顕われるように、大正から昭和期の日本の推理小説の多くは、現在の価値観で評価した場合、怪奇性や幻想性にやや傾斜していた。犯罪の猟奇性は常に大衆の好奇心に刺激を与えるものだが、作者側の意図に基づく一種知的なスリルや非現実性が加味されたところに、実話読物から小説へ転換の要衝を見ることができよう。 Hasebe Fumichika, *op. cit.*, p. 91.

[14] Cécile Sakai, *Histoire de la littérature populaire japonaise*, Paris : L'Harmattan, 1987, p. 147.

[15] Itô Hideo, *op.cit.*, p. 233.

Ce type de texte va constituer un des horizons de lecture des lecteurs japonais durant la trentaine d'années qui précède le début de la carrière de Ranpo. Ils retracent dans un style journalistique des événements plus ou moins récents que les lecteurs connaissent déjà par la lecture des journaux quotidiens. Le découpage en feuilleton permet aussi de fidéliser un lecteur en mal de sensations fortes, car, tout comme son équivalent européen dans les journaux populaires, les affaires violentes et sanguinolentes étaient les plus avidement lues. Ce rapport direct avec le réel, quand bien même ce dernier était adapté lors du passage au récit, a été rejeté dès ses débuts par Ranpo pour qui la description des faits du quotidien, et plus particulièrement des faits divers, n'était pas l'objectif du roman de détective.

Cette mode de l'histoire vraie va rapidement faire des émules (jusqu'à rivaliser à son tour avec les créations et les traductions) puisque d'autres journaux, à la suite du *Miyako shinbun*, en font paraître dans leurs colonnes[16]. Pourtant, comme l'écrit Itô Hideo, ce genre à la fin des années dix est en plein marasme : le lecteur doit très souvent se contenter de réédition d'œuvres produites durant l'ère Meiji[17]. On comprend mieux donc le peu d'empressement des commentateurs et traducteurs japonais face au *Tonneau* qui n'avait, dans le contexte éditorial du pays, rien de bien nouveau à leur offrir et qui ressemblait par la thématique et par la forme à ces histoires vraies à bout de souffle. Ce n'est que dans un deuxième temps, au cours des années trente, avec la réévaluation du réalisme[18] dans le roman de détective, que cette œuvre de Crofts sera traduite et complètement redécouverte. A la même époque, les histoires vraies redeviennent d'ailleurs un genre apprécié des lecteurs. On en prendra pour preuve le succès des œuvres de Hasegawa Kaitarô 長谷川海太郎[19] qui sous le pseudonyme de Maki Itsuma 牧逸馬 relate au tournant des années trente à

---

[16] Les œuvres de ce genre vont être adaptées jusqu'à l'ère Taishô sous forme de *kôdan* et de théâtre (Itô Hideo, *Le roman de détective moderne*, p. 81).

[17] *Ibid.*, p. 213-214.

[18] L'ambigüité de Ranpo face à l'œuvre de Crofts est remarquable. Dans « Honkaku tanteishôsetsu no futatsu no henshu ni tsuite : Kurofutsu no koto, Oguri Mushitarô no koto » (「本格探偵小説の二つの変種について―クロフツのこと、小栗虫太郎のこと」, « Les deux variétés du roman de détective orthodoxe : Crofts et Oguri Mushitarô »), publié en novembre 1934 dans *Shinseinen*, il explique que, alors que les productions de Crofts l'avaient laissé longtemps indifférent et qu'il n'avait jamais vraiment lu cet écrivain, il avait dû revenir sur cette vision. Il « tir[ait] son chapeau » à cette œuvre qui représente le « sommet du roman de détective réaliste » (identifié par le « réalisme du processus de déduction », par l'absence de recherche d'une « violente surprise », de « réflexion tenant trop visiblement de la magie » et de fioriture). Pourtant, seule concession à ce qui pourrait être le Ranpo écrivain, et non plus critique, il dit ne pas beaucoup aimer les détectives qui résolvent leur enquête grâce au hasard et ceux qui mènent leur recherche en fournissant beaucoup d'efforts physiques (ERZ 25, 63).

[19] Hasegawa Kaitarô (1900-1935) a utilisé trois pseudonymes selon le genre de ses textes : Hayashi Fubô 林不忘 pour ses fictions historiques où cours desquelles il a donné naissance à un héros Tange Sazen,

ses compatriotes de cruels faits divers américains qui s'appuient sur la modernité du contexte social et historique[20].

La « grande littérature » et le *tanteishôsetsu*

Si donc, au tout début des années vingt, le lecteur japonais amateur de romans de détective possède une bonne maîtrise des histoires vraies au point qu'il n'y a plus aucune nouveauté dans ce genre, son horizon d'attente n'est pourtant pas aussi fermé que pourrait le laisser penser ce marasme. Le jeune Ranpo, en tant que lecteur amateur, découvre que la littérature japonaise, elle aussi, peut produire des œuvres répondant à ses attentes. Trois noms d'auteurs reviennent souvent dans ses souvenirs : Akutagawa Ryûnosuke 芥川龍之介[21], Satô Haruo et surtout Tanizaki Jun.ichirô 谷崎潤一郎[22].

Pourtant, cette curiosité exprimée par cette partie du monde littéraire n'est pas nouvelle. En effet, à partir des années 1890, plusieurs écrivains que l'on range actuellement dans la littérature générale s'essaient de manière plus ou moins anecdotique à ce nouveau genre alors tant à la mode. Si certains produisent des textes par intérêt pour ce type d'intrigue – Kôda Rohan 幸田露伴[23] par exemple – le contexte littéraire est cependant particulier pour beaucoup : la majorité de ces œuvres est en effet produite en opposition marquée contre la toute puissance journalistique du *tanteishôsetsu* et de ses traductions sous

---

bretteur borgne et manchot, qui obtient un très grand succès auprès des lecteurs (sa première adaptation à l'écran date de 1928), Maki Itsuma 牧逸馬 pour ses traductions de faits divers occidentaux et ses romans de détective et Tani Jôji 谷譲次 pour ses récits de souvenirs à travers le monde, plus particulièrement aux USA où il a résidé quatre ans.

[20] Voir, par exemple, *Sekai kaiki jitsuwa* (『世界怪奇実話』, Etranges histoires vraies du monde entier), publié en feuilleton d'octobre 1929 à mars 1933 dans la revue *Chûô kôron* (『中央公論』, L'opinion centrale).

[21] Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927) est sans doute un des plus grands auteurs japonais de nouvelles du XXe siècle. Enfant doué, il écrit ses premières œuvres dès son adolescence. Il se révèle, avec *Rashômon* (『羅生門』, *Rashômon et autres contes*, 1917, trad. en français par Mori Arimasa en 1965), un maître du récit, puisant à différents styles narratifs, avec une prédilection pour les histoires tirées du passé. Les dernières années de sa vie voient ses récits évoluer vers plus d'introspection.

[22] L'œuvre de Tanizaki Jun.ichirô (1886-1965) est très riche et polymorphe. Les premières années de sa carrière donnent naissance à des œuvres où jouissance et souffrance sont souvent liées, que ce soit dans une cadre historique ancien ou dans le Japon moderne des années vingt. Cependant, son installation dans le Kansai l'incite à s'intéresser davantage à l'ancienne culture japonaise. C'est là qu'il écrit un de ses chefs-d'œuvre, *Sasameyuki* (『細雪』, *Bruine de neige* [publié antérieurement sous le titre *Quatre sœurs*], trad. par Marc Mécréant). Il reste durant toute sa carrière un maître du style, parfois très proche d'une littérature expérimentale. C'est actuellement le seul écrivain japonais à être publié dans deux volumes dans la collection de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1997 pour le premier volume et 1998 pour le second).

[23] Kôda Rohan (1867-1947) a créé une œuvre romanesque exigeante, marquée par son éducation confucianiste et bouddhiste (il possède aussi une forte culture scientifique). Il refuse toute sa vie d'adopter entièrement la langue moderne japonaise, préférant écrire en mélangeant les différents niveaux de langue (classique et « vulgaire »).

l'égide de Ruikô, et dans une paradoxale volonté affichée de profiter de la manne financière que représente ce genre alors. Ozaki Kôyô 尾崎紅葉[24] et certains de ses compagnons de la société littéraire *Ken.yûsha*, répondant à l'offre de la maison d'édition Shun.yôdô, proposent durant une année (de janvier 1893 à février 1894) toute une série de récits policiers[25]. Malgré leurs succès, l'intérêt des œuvres de cette collection se révèle être cependant moindre que celles de Ruikô : la tentative de « destruction du roman de détective » (「探偵小説退治」, « tanteishôsetsu taiji ») a fait long feu[26]. Elle montre cependant combien l'intérêt pour ce genre littéraire pouvait être marqué, pour des raisons certes différentes, parmi les écrivains.

Le réinvestissement du genre au cours des années dix par des représentants de littérature générale n'est pas soutenu par un désir de revanche ; il marque plutôt un intérêt pour le roman de détective et l'outil formel qu'il peut représenter, le tout lié à un questionnement plus général sur la littérature. Ranpo, lecteur passionné, l'explique parfaitement dans un texte de souvenirs[27]. Alors que le naturalisme, qu'il a toujours rejeté, règne en maître au point de l'empêcher de remarquer que d'autres mouvements naissent alors dans le monde littéraire, c'est la découverte d'écrivains qu'il classe comme anti-naturalistes (Tanizaki Jun.ichirô, Akutagawa Ryûnosuke, Satô Haruo, mais aussi Kikuchi Kan 菊池寛[28] et Kume Masao 久米正雄[29]) qui le confirme dans son désir d'écrire[30]. L'aspect fantastique que prennent certaines nouvelles de Tanizaki ne pouvait que combler le jeune Ranpo :

> Tout cela semble provenir de ce trait de caractère que je possède depuis mon enfance : je n'aime pas le réel de ce monde et préfère le réel d'un monde imaginaire et fantastique. On pourrait dire aussi que j'aimais la littérature fuyant la réalité et je

---

[24] Ozaki Kôyô (1868-1903) a créé en 1885 le premier cercle littéraire du Japon moderne, les Amis de l'écritoire (硯友社, *Ken.yûsha*) mais il est surtout connu pour avoir écrit un long mélodrame, resté inachevé, qui deviendra un des succès de la littérature de l'ère Meiji : *Konjiki yasha* (『金色夜叉』, *Le démon doré*, trad. en français en 1952 par Miti Van Hecke-Kataoka).

[25] 26 volumes qui proposent indifféremment des traductions, des fictions, ou encore des récits véridiques de détective.

[26] Itô Hideo, *Le roman de détective de l'ère Meiji*, p. 275-280.

[27] Edogawa Ranpo, « Nihon tanteishôsetsu no keifu » (「日本探偵小説の系譜」, « Généalogie du roman de détective japonais »), publié en novembre 1950 dans la revue *Chûô kôron*.

[28] Kikuchi Kan (1888-1948), écrivain et dramaturge, est considéré comme un des grands représentants de la littérature populaire japonaise (surtout connu pour ses feuilletons sentimentaux). Il a d'autre part joué un rôle déterminant dans l'organisation et la stabilisation de la scène littéraire en fondant un des grandes revues de l'époque, *Bungei shunjû* (『文藝春秋』, Les annales littéraires) qui réunit des écrivains de tous les horizons, et en mettant en place les Prix Akutagawa et Naoki.

[29] Kume Masao (1891-1952) est souvent associé avec Kikuchi Kan car ils sont considérés comme les créateurs du roman sentimental moderne.

[30] ERZ 27, 408.

crois encore aujourd'hui que cette littérature de la fuite ne doit pas être dénigrée comme on le dit autour de nous.[31]

Que Tanizaki, Satô et Akutagawa, auquel il ajoute Uno Kôji 宇野浩二[32], aient joué un rôle primordial dans le retour en grâce du roman de détective d'origine japonaise chez Ranpo est caractéristique de ce qu'un lecteur amateur pouvait rechercher à cette époque.

Tanizaki reste l'auteur qui a le plus influencé Ranpo et qui, dans les années dix, a marqué le plus d'intérêt pour le format policier dans le cadre de ses recherches pour renouveler la littérature japonaise. L'attirance de cet auteur pour l'étrange, pour le fantastique mais aussi pour les questions de forme ont fait du genre policier, tel qu'il était perçu à travers Poe, entre autres, un format particulièrement adapté à ses expériences littéraires. La période de parution des nouvelles comportant des éléments policiers ou criminels chez cet auteur est assez brève, entre les années 1917 et 1920, pour la majeure partie d'entre elles[33]. Ranpo, dans un essai[34], n'hésite pas à faire de Tanizaki le Poe japonais : il y explique le lien entre ces deux auteurs et ajoute que la nouvelle *Tojô* (『途上』, *Chemin faisant*)[35] est un parfait exemple de *tanteishôsetsu* qui a marqué son temps[36]. Cette

---

[31] これは現世のリアルを愛せず、架空幻想のリアルを愛する、私の少年時代からの性癖によるもののようである。見方によれば、私は現実逃避の文学を愛したわけだが、逃避の文学というのは、世上謂われるように軽蔑すべきものではないと、今でも信じている。ERZ (*Quarante ans de romans de détective*) 28, 44.

[32] Uno Kôji (1891-1961) fait partie des écrivains qui ont considérablement influencé Ranpo. Sa carrière, débutée en 1913, s'accélère à la fin de la décennie. Son œuvre, qui associe tragédie et humour dans une langue orale proche de la conversation, porte un regard sans complexe sur sa propre vie et sur celles de ses contemporains. Après une période de maladie qui l'empêche d'écrire, il revient sur le devant de la scène en 1933. Il est considéré comme des grands représentants du roman personnel, le *shishôsetsu* (私小説).

[33] Marc Mécréant a traduit en 1991 quelques-unes de ces nouvelles dans *L'affaire du « Yanagiyu » et autres récits étranges* (Paris : Gallimard, 1991) : *Yanagiyu no jiken* (『柳湯の事件』, *L'affaire du « Yanagiyu »*, 1918), *Jinmenso* (『人面阻疽』, *La tumeur à face humaine*, 1918), *Kin to gin* (『金と銀』, *L'or et l'argent*, 1918), *Norowareta gikyoku* (『呪われた戯曲』, *Un drame maudit*, 1919), *Hassan Kan no yôjutsu* (『ハッサン・カンの妖術』, *Hassan Khan le magicien*, 1917), *Tojô* (『途上』, *Chemain faisant*, 1920), *Aozuka shi no hanashi* (『青塚氏の話』, Monsieur Aozuka, 1926). Nouvelles auxquelles on pourrait ajouter *Konjiki no shi* (『金色の死』, *Une mort dorée*, 1914, trad. par Cécile Sakai en 1997), souvent citée par Ranpo, et *Aru shônen no osore* (『或る少年の怯れ』, *Affres d'un jeune garçon*, 1919, trad. par Marc Mécréant en 1997), traduites en français dans le premier des deux volumes consacrés à Tanizaki dans la collection de la Pléiade. C'est en fait tout une partie de l'œuvre de cet auteur dans ses premières années qui pourrait finalement être rangée sous le terme de *tanteishôsetsu* tel qu'il viendra à être entendu dans les années vingt et trente. L'intérêt pour Tanizaki pour la perversion, les sexualités les plus diverses, la psychologie, la psychanalyse n'est pas sans rappeler tout un versant de la littérature policière de cette période (cf. les notices d'Anne Bayard-Sakai au sujet de l'influence de la psychologie – en terme de sadisme et de masochisme – dans les nouvelles *Kyôfu* (『恐怖』, *Terreur*, 1913) et *Zônen* (『憎念』, *La haine*, 1914), in Tanizaki Jun.ichirô, *Œuvres I*, Paris : Gallimard, 1997, p. 1630-1631 et p. 1634-1635).

[34] « Nihon no hokoriuru tanteishôsetsu » (「日本の誇り得る探偵小説」, « Les romans de détective dont peut être fier le Japon »), publié en août 1925 dans *Shinseinen* (ERZ 24, 196).

[35] Publié en janvier 1920 dans la revue *Kaizô*.

[36] ERZ 24, 198.

dernière remarque est avant tout valable pour Ranpo, et peut-être pour les lecteurs de la revue *Kaizô* (『改造』, Transformation) dans laquelle la nouvelle a été publiée, en somme pour des lecteurs qui voient dans la lecture autre chose qu'un simple passe-temps. Créée en 1919, cette revue se distingue en effet au début des années vingt par son progressisme politique, son intérêt pour les questions sociales. L'exemple du support éditorial de *Chemin faisant* pose en fait la question lancinante de l'identité du lecteur du roman de détective japonais durant les années d'avant-guerre. On retrouve cette problématique avec l'un des événements éditoriaux des années dix qui a définitivement confirmé à Ranpo que le roman de détective appartenait à la haute littéraire.

En juillet 1918, la revue généraliste *Chûô kôron*, considérée comme un des passages obligés pour tout nouvel écrivain, publie un numéro intitulé « Himitsu to kaihô » (「秘密と開放」, « Enigme et libération »), composé d'une série de textes de fiction présentés comme des « nouveaux romans de détective artistiques » (「芸術的新探偵小説」, « geijutsuteki shintanteishôsetsu ») ou comme des « pièces de théâtre et des récits traîtant du secret » (「秘密を取扱える戯曲と小説」, « himitsu o toriatsukaeru gikyoku to shôsetsu »)[37]. Les rédacteurs montrent ainsi clairement leur besoin de se démarquer du roman de détective « classique » (c'est-à-dire celui de Kuroiwa Ruikô, mais aussi les histoires vraies d'enquêtes criminelles) en en proposant une version revivifiée et rendue artistique par la présence d'éminents représentants de tous les courants littéraires de l'époque (naturalisme, romantisme, humanisme, etc.). La liste des contributeurs se révèle en effet impressionnante et réunit parmi les écrivains les plus célèbres de l'époque : Tanizaki Jun.ichirô, Satô Haruo, Akutagawa Ryûnosuke et Satomi Ton 里見弴[38] y côtoient Nakamura Kichizô 中村吉蔵[39], Kume Masao, Tayama Katai 田山花袋[40] et Masamune Hakuchô 正宗白鳥[41]. Nakajima

[37] Outre ces textes de fiction, sont publiés des essais très divers liés par la thématique du secret. On y aborde le mystère de l'âme russe, la nécessité de passer d'une diplomatie secrète à une diplomatie ouverte, le bonheur d'un foyer sans secret, etc.

[38] Satomi Ton (1888-1983) est un représentant d'un des grands mouvements littéraire et artistique des années dix, *Shirakaba* (Le bouleau blanc) basé sur l'humanisme, sur le respect de l'individualité. Son œuvre et sa vie sont empreintes d'une défiance envers toutes les idéologies.

[39] Nakumara Kichizô (1877-1941) est auteur de théâtre. Fortement influencé par le christianisme, puis par Fredrik Ibsen et Bernard Shaw, il écrit durant une grande partie de l'ère Taishô de nombreuses pièces réalistes mettant en scène les problèmes sociaux du Japon. Il est aussi à l'origine d'une importante œuvre théorique sur le théâtre.

[40] Tayama Katai (1872-1930) est surtout connu pour avoir créé ce qui est considéré comme le premier roman personnel, *Futon* (*Futon*, 1907). Provoquant un scandale à l'époque, il se sert de son expérience personnelle pour raconter, à la troisième personne, un épisode de sa vie intime.

[41] Masamune Hakuchô (1879-1962), romancier, dramaturge et critique, est un représentant, comme Tayama Katai, du naturalisme japonaise.

Kawatarô constate très justement que ce numéro visait avant tout les « lecteurs des écrivains de la grande littérature d'alors »[42].

Ces deux exemples de revues généralistes intellectuelles proposant à la fin des années dix des *tanteishôsetsu* – écrits par des écrivains de littérature générale - montrent combien ce genre intéresse la scène littéraire durant cette courte période. Ils viennent aussi appuyer notre thèse selon laquelle le lecteur de *tanteishôsetsu* originaux demeure avant tout un lecteur amateur ou appartenant aux couches intellectuelles de la société japonaise. Ranpo ne déroge pas à cette loi. L'élitisme dont il fera preuve au tout début de sa carrière en exprimant des doutes sur l'identité « populaire » du roman de détective en est la marque la plus forte[43].

Cependant, cette efflorescence du genre policier ne doit pas cacher le fait qu'il s'agit aussi d'un effet de mode. La majorité des écrivains ayant participé au numéro de *Chûô kôron* ne s'engageront jamais finalement sur la voie du roman de détective. Tanizaki abandonne cette veine assez rapidement, confirmant par là même que ce format faisait partie des possibilités d'écriture qu'il avait à sa disposition à un moment donné. Satô Haruo, parmi les trois grands écrivains cités par Ranpo, demeure le seul à garder intact son intérêt pour le roman de détective : il publie non seulement des nouvelles[44], dont certaines dans *Shinseinen*, mais aussi des essais sur le genre. Il développe ainsi dans le numéro augmenté de l'été 1924 de *Shinseinen* sa vision du *tanteishôsetsu* au cours d'un essai, « Tanteishôsetsu shôron » (「探偵小説小論」, « Un court essai sur le roman de détective »). C'est dans celui-ci qu'il propose sa définition du genre, largement reprise par Ranpo dans son autobiographie car il la considère comme emblématique de la vision particulièrement large du roman de détective japonais au cours des années vingt.

L'évolution du rapport de Ranpo envers le roman de détective se révèle, ici aussi, emblématique du changement de paradigmes entre le milieu des années vingt et le milieu des années trente. Dans notre tentative de saisir ce qu'un lecteur attiré par ce genre pouvait considérer comme exemplaire du *tanteishôsetsu*, l'erreur serait de suivre les affirmations de Ranpo émises durant la décennie suivante, et encore à la fin des années cinquante, période

---

[42] Nakajima Kawatarô, « Nihon tanteishôsetsu shi » (「日本探偵小説史」, « Histoire du roman de détective japonais »), in *Nihon tanteishôsetsu zenshû : meisakushû 2* (『日本探偵小説全集―名作集2』, Anthologie du roman de détective japonais : chefs-œuvre 2), Tôkyô : Tôkyô Sôgensha, 1989, p. 673.
[43] Voir p. 122.
[44] On pourra citer, parmi d'autres, *Shimon* (『指紋』, L'empreinte digitale, 1918), *Okâsan* (『オカアサン』, Maman, 1926), *Tasogare no satsujin* (『黄昏の殺人』, Le meurtre du crépuscule, 1928), *Chinjutsu* (『陳述』, La déposition, 1929).

durant laquelle il met la touche finale à son autobiographie *Tanteishôsetsu yonjûnen* (『探偵小説四十年』, Quarante ans de roman de détective)[45]. Le texte de Satô Haruo nous paraît exprimer au mieux ce que l'on considérait ressortir du roman de détective au milieu des années vingt. La conclusion de cet essai est des plus connues, et Ranpo la cite dans sa quasi-intégralité dans son autobiographie[46]. La métaphore de l'arbre aux multiples branches qui forment un tout, celle des différentes facettes du *tanteishôsetsu* comparé à un fruit, nous semble particulièrement suggestive pour saisir l'hétérogénéité, la profusion du genre durant les dernières années de l'ère Taishô.

Le crime dans la culture populaire

En revanche, s'il faut chercher une véritable et plus probable influence du genre criminel dans sa globalité à la veille de la parution des premières œuvre de Ranpo sur un lecteur non spécialiste – celui qui fera le succès de Ranpo dès la fin des années vingt –, il faut sans conteste la chercher non pas dans la grande littérature mais bien plus dans la culture populaire visuelle (et ses dérivés littéraires). Le début de l'ère Taishô est ainsi marqué par une explosion des productions cinématographiques dont la thématique est le crime. Comme l'explique Itô Hideo, « dans cette période de marasme du roman de détective, ces films en forme de feuilletons n'auront d'autre objectif que de satisfaire le goût pour la déduction »[47].

---

[45] Souvent considéré comme l'histoire officielle du genre policier au Japon. L'histoire de sa publication est particulièrement complexe car plusieurs versions ont vu le jour tout au long de la carrière de Ranpo. *Tanteishôsetsu jûnen* (『探偵小説十年』, Dix ans de roman de détective) paraît en mai 1932, en tant que treizième volume de ses œuvres complètes chez Heibonsha. Lors de la parution d'*Edogawa Ranpo senshû* (『江戸川乱歩選集』, Œuvres choisies d'Edogawa Ranpo) chez Shinchôsha, il publie de septembre 1938 à août 1939 dans chacun des volumes *Tanteishôsetsu jûgonen* (『探偵小説十五年』, Quinze ans de roman de détective). Après la défaite de 1945, il reprend, en octobre 1949, la publication de ses souvenirs dans la revue *Shinseinen*, sous le titre de *Tanteishôsetsu sanjûnen* (『探偵小説三十年』, Trente ans de roman de détective). Elle est interrompue par la fin de *Shinseinen* en juillet 1950. Ranpo la reprend en mars 1951 dans *Hôseki* jusqu'en janvier 1956. Après une interruption de deux mois, la publication reprend en avril 1956, sous le titre de *Tanteishôsetsu sanjûgonen* (『探偵小説三十五年』, Trente-cinq ans de roman de détective). Elle est achevée en juin 1960. La première publication en un volume, sous le titre actuel de *Tanteishôsetsu yonjûnen* (『探偵小説四十年』, Quarante ans de roman de détective), date de 1961, chez Tôgensha.

[46] Voir p. 53.

[47] 探偵小説の沈滞期には、こうした連続活劇物で、探偵趣味を満たすほかはなかった。 Itô Hideo, *Shôwa no tanteishôsetsu : Shôwa gannen-Shôwa 20-nen* (『昭和の探偵小説—昭和元年ー昭和二十年』, Le roman de détective de l'ère Shôwa : de 1926 à 1945), Tôkyô : San.ichi Shobô, 1993, p. 21.

Si le premier épisode de la série des *Fantômas* réalisé par Louis Feuillade (1873-1925) sorti sur les écrans français en mai 1913 est visible au Japon dès juin 1915[48], c'est l'œuvre de Victorin-Hippolyte Jasset (1862-1913), *Zigomar*, sortie en France en septembre 1911 et présenté au Japon dès le mois de novembre de la même année, qui va fortement influencer, voire conditionner l'approche des spectateurs, puis des lecteurs du *tanteishôsetsu*. *Zigomar* qui raconte les agissements d'un criminel sans foi ni loi a un étonnant retentissement au Japon : il provoque une création anarchique de films japonais du même genre, le passage au média écrit des histoires du malfaiteur, puis l'interdiction par les autorités du film et ses dérivés dès octobre 1912[49]. *Zigomar*, symbole d'une production cinématographique dont la réception devient internationalement quasi simultanée durant cette décennie, met en place des critères narratifs qui vont largement se développer dans le cinéma d'action des années suivantes (au premier rang duquel on pourra placer *Fantômas*) : rapidité de l'action, nombreux changements de scène, importance du déguisement et des trucs[50], opposition du criminel (devenu le héros de l'histoire) et du détective marquée par de nombreuses courses-poursuites, scènes grandioses (Incendie du Théâtre de l'Odéon à Paris)[51]. Ce mode d'écriture cinématographique est à mettre en parallèle avec la version écrite de *Fantômas* et les différentes aventures d'Arsène Lupin qui, si elles commencent à être traduites en japonais dès 1908[52], sont plus largement introduites au Japon durant la décennie suivante[53].

---

[48] Le passage au cinéma du personnage de Fantômas, créé en 1911 par Pierre Souvestre (1874-1914) et Marcel Allain (1885-1969) date du 9 mai 1913 avec le premier épisode, *Fantômas : à l'ombre de la guillotine*. Quatre autres suivront jusqu'en mai 1914. C'est le 9 juin 1915 que le premier épisode est sorti dans les salles au Japon (cf. site internet : http://www.imdb.com/title/tt0002844/releaseinfo).

[49] Voir à ce sujet l'ouvrage de Nagamine Shigetoshi sur le « phénomène Zigomar » au Japon : *Kaitô Jigoma to katsudôshashin no jidai* (『怪盗ジゴマと活動写真の時代』, Le voleur Zigomar et l'époque du cinématographe), Tôkyô : Shinchôsha, 2006. Nagamine ne compte pas moins de 10 films sortis entre novembre 1911 et octobre 1912 largement inspirés de Zigomar, qu'ils soient occidentaux ou japonais (p. 63). De même, il dénombre entre juillet et décembre 1912 23 romans se référant par le titre explicitement au malfaiteur français, allant d'une adaptation fidèle (novellisation) du film du même nom à une simple référence pour profiter de l'engouement. A partir du 20 octobre 1912, le film, mais aussi toutes les productions cinématographiques qui s'en inspirent, sont interdits de projection à Tôkyô, puis petit à petit dans d'autres régions. Selon les autorités, *Zigomar* privilégiait le criminel et une présentation ostensible de ses techniques au détriment de l'activité de la police. Il attentait par conséquent aux bonnes mœurs et à la paix publique. L'interdiction des différents *Zigomar* marque le début de la mise en place d'une véritable censure organisée à propos du cinéma (Voir, pour les questions de censure, Pascale Simon, « Le cinéma de Taishô et la censure », in Jean-Jacques Tschudin, Claude Hamon, *La modernité à l'horizon : la culture populaire dans le Japon des années vingt*, Arles : Philippe Picquier, 2004, p. 107-124).

[50] Nous traduisons par « truc » le terme japonais utilisé de manière systématique par Ranpo, トリック (torikku). Ce mot, évidemment emprunté de l'anglais (*trick*) recouvre toutes les techniques des personnages (criminel, voleur), du narrateur ou de l'auteur pour cacher un crime.

[51] Marque d'une permanence dans la conscience des écrivains de l'époque, le texte de Léon Sazie (1862-1939), créateur de Zigomar, est traduit en japonais par Hisao Jûran en 1937. (Hasebe Fumichika, *op. cit.*, p. 112).

[52] *Ibid.*, p. 161.

Plus généralement, les années dix semblent ainsi marquer une décennie de transition où plusieurs genres se côtoient sans vraiment s'influencer réciproquement : un *tanteishôsetsu*, que l'on pourrait appeler classique, sous la forme de simples adaptations d'œuvres de l'ère Meiji[54], voire de rééditions, une grande littérature qui s'intéresse à l'aspect formel du genre sans s'impliquer complètement (à la notable exception de Satô Haruo) et un *tanteishôsetsu* beaucoup plus populaire, pas forcément des plus inventifs, fortement influencé par le cinéma. Ces trois options durant cette période de marasme – selon certains commentateurs – sont en fait bien plus à considérer comme un moment d'incubation où différents types de lecteurs ont la possibilité de s'adapter à de très nombreuses versions du *tanteishôsetsu*. Elle représente donc une période absolument fondamentale pour comprendre le contexte dans lequel Ranpo se forme puis produit ses premières œuvres. Ses notes de lectures regroupées dans l'ouvrage autographe *Kitan* (『奇譚』, Extraordinaire)[55] avec de très nombreuses références à la littérature – pas seulement policière – et au cinéma, et son autobiographie laissent apparaître, plutôt qu'une période atone, la lente gestation du genre dont toutes les possibilités s'exprimeront durant les deux décennies suivantes.

---

[53] *Ibid*., p. 161-164.
[54] Itô Hideo, *Le roman de détective moderne*, p. 209-217.
[55] Edogawa Ranpo, *Kitan* (『奇譚』, Extraordinaire), in *Kitan/Baku no kotoba* (『奇譚/獏の言葉』, Extraordinaire/Paroles d'un tapir), Tôkyô : Kôdansha, 1988. L'édition utilisée est un fac-similé du texte original qui date de 1916 (indiquée dans la préface de l'ouvrage). Le titre signifie littéralement « Histoires étranges » mais nous préférons garder la traduction française du terme anglais « Extraordinary » donnée par Ranpo sur la couverture du livre.

CHAPITRE III

Ranpo, le *tanteishôsetsu* et son œuvre

Les premières années de la carrière de Ranpo correspondent à cette période charnière qui voit évoluer le genre, jusqu'à alors limité dans sa réception à un groupe de lecteurs amateurs, vers celui d'un lectorat de masse. Ranpo qui participe activement à cette rapide transformation donne naissance à une œuvre qui semble faire le grand écart, formellement et thématiquement, entre des nouvelles profondément originales et de longs récits particulièrement enlevés et virevoltants qui font le bonheur des lecteurs des revues à grand tirage. Cette dichotomie, à première vue irréconciliable, cache en fait une véritable unité, comme nous allons le démontrer au cours de ce chapitre. Ses années de formation et ses premières tentatives durant les années dix dévoilent déjà les éléments essentiels des futures œuvres qui feront sa fortune.

1. Les sources du roman de détective dans l'œuvre de Ranpo

Le jeune Hirai Tarô, en tant que lecteur de *tanteishôsetsu*, est un lecteur « ordinaire » du début du XXe siècle. Dans *Quarante ans de roman de détective*, il explique ainsi qu'il n'était guère différent de ses camarades pour le choix de ses lectures.

> J'ai commencé à lire par moi-même les romans de détectives de Ruikô en deuxième année de l'école primaire supérieure (actuellement, la sixième année du primaire), et jusqu'en première ou deuxième année de collège, j'ai lu avec avidité ses textes. A l'époque, un jeune garçon aimait d'abord beaucoup lire les contes d'Iwaya Sazanami[1], puis ensuite les récits d'aventure d'Oshikawa Shunrô[2] : je n'échappais

[1] Iwaya Sazanami (1870-1933), écrivain spécialisé dans la littérature pour enfant. Il a joué un grand rôle dans la transmission des contes japonais (mais aussi étrangers) pour un nouveau public de lecteurs. Il a aussi été actif dans les questions d'enseignement.

pas à cette règle et Shunrô fut une de mes lectures préférées. Cependant, je me passionnais pour Ruikô un peu après Shunrô et je me rappelle avoir lu avec ferveur, parallèlement aux récits de ce dernier, l'œuvre de Ruikô. Ainsi étaient satisfaits mon goût pour l'aventure et pour la hardiesse grâce à Shunrô, et mon goût pour l'étrange et pour la peur grâce à Ruikô.[3]

Cette « éducation » à la lecture est typique de celle de tout jeune garçon de son âge : Iwaya Sazanami 巌谷小波 et Oshikawa Shunrô 押川春浪 sont deux écrivains que l'on pourrait qualifier d'orthodoxes[4]. En effet, leurs œuvres, chacune dans son genre, font partie des lectures incontournables des jeunes lecteurs du début du siècle[5]. Les premières pages de son autobiographie dans lesquelles il se remémore ses premiers émois littéraires ne sont pas consacrés à Sazanami et de Shunrô, mais aux lectures oralisées effectuées par les membres féminins de sa famille. Expérience essentielle pour Ranpo, mais aussi pour tous les jeunes lecteurs de l'époque, la lecture à haute voix, permettant une communautarisation des expériences culturelles, représente une activité courante et fortement encouragée[6].

---

[2] Oshikawa Shunrô (1867-1914) est un des grands représentants de la littérature d'aventure de l'ère Meiji. Son premier roman, *Kaitô bôken kitan : kaitei gunkan* (『海島冒険奇譚　海底軍艦』, Récit d'aventures dans les îles océaniques : le sous-marin militaire), publié en 1900 grâce au soutien d'Iwaya Sazanami, remporte un grand succès et connaît de nombreuses suites. Ses récits d'aventure sont fortement marqués par l'actualité (sentiment antirusse, intérêt pour les pays du sud de l'Asie). A partir de 1908, il change le nom de la revue dont il avait la charge en *Bôken sekai* (『冒険世界』, Le monde de l'aventure). Cette revue obtient rapidement le soutien inconditionnel des jeunes lecteurs à travers ses romans d'aventure. Il est intéressant de constater que Morishita Uson, le futur premier rédacteur en chef de *Shinseinen* était auparavant en charge de *Bôken sekai*.

[3] 涙香の探偵ものを自分で読みはじめたのは、当時の高等小学二年生（今の小学六年生）のころで、それから中学一、二年にかけて、涙香に夢中になったものである。当時の少年は小波山人のお伽噺から押川春浪の冒険小説という順序で愛読したものだが、私もその例に漏れず、春浪をも愛読したけれども、春浪より少しおくれて涙香に病みつき、春浪と併行して、涙香を愛読したのだと記憶する。春浪では武狭冒険の興味を、涙香では怪奇恐怖の興味を満足させたわけである。 ERZ 28, 27.

[4] Voir Torigoe Shin 鳥越信, *Nihon jidô bungaku* (『日本児童文学』, La littérature enfantine japonaise), Tôkyô : Kenpakusha, 1995, p. 12-28.

[5] Torigoe Shin fait remonter les débuts de la littérature enfantine moderne à la fin des années 1880 avec la mise en place du système éducatif qui permet une alphabétisation généralisée de la population. Elle est accompagnée de la publication des premières revues spécifiquement pour enfants (*Shônen.en* [『少年園』, Le jardin des enfants] en 1888, *Shôkokumin* [『小国民』, Le jeune citoyen] en 1889) tandis que le premier grand succès du genre sort en 1891, sous la plume d'Iwaya Sazanami, *Koganemaru* (『こがね丸』, Le bâteau Kogane). Pour cette période, cf. Torigoe Shin, *op.cit.*, p.6-13.

[6] Dans *La naissance du lecteur moderne* (p. 178), Maeda Ai explique que la lecture à voix haute (音読, *ondoku*) peut correspondre à deux attitudes : un premier type (朗読, *rôdoku*), vecteur d'information, ou moyen supplémentaire dans la compréhension d'un texte, propre aux classes populaires, où la lecture représente une activité commune centrée sur la famille. Les objets de cette lecture sont les feuilletons des journaux, les mises à l'écrit des *kôdan*. L'autre type (朗誦, *rôshô*), plus axé sur le plaisir du rythme des phrases oralisées, serait propre aux étudiants ayant suivi une éducation marquée par la lecture des classiques chinois (style que l'on retrouverait donc dans la poésie chinoise, les romans politiques, etc.). On peut bien sûr se demander si les auditeurs de texte de type *kôdan* n'étaient pas, eux aussi, sensibles au rythme du texte lu quand on sait combien la scansion est un aspect important dans cet art, mais il n'en reste pas moins vrai que ce phénomène, de par les exemples donnés par Maeda, est caractéristique de l'ère Meiji, durant laquelle a grandi et a été formé Ranpo.

Réminiscence de cette expérience enfantine, lire à haute voix ses textes sera chez lui une caractéristique que l'on retrouve tout au long de sa carrière[7].

L'importance de la lecture oralisée

Pour Ranpo, l'oralisation a été la voie d'accès par excellence à la littérature, à l'appropriation du texte écrit et à son partage. On en discerne une première étape, vers 1899-1900 :

> […] lors des longues soirées d'automne, en l'absence de mon père, ma grand-mère et ma mère, lassées de leurs travaux de couture, lisaient souvent des romans, chacune de son côté, sous une lampe à pétrole dans la pièce principale. C'était l'apogée des bibliothèques de prêts : ma grand-mère y empruntait et lisait entre autres des histoires mouvementées de familles sous forme de *kôdan*, tandis que ma mère lisait avec joie des récits de détective de Ruikô. […] J'étais allongé à côté d'elles alors qu'elles étaient en train de lire, et il m'arrivait de jeter un coup d'œil sur les images effrayantes des ouvrages de Ruikô ou de demander de courtes explications de ces illustrations. Cependant, à cette époque, je n'avais aucune idée de ce qui pouvait faire l'intérêt d'un roman de détective. En effet, ma mère ne m'expliquait jamais, à moi tout jeune, la trame des récits.[8]

Cette « scène primitive »[9] fonde d'après nous le rapport de Ranpo à la lecture, et dans un second temps, sa conception de la lecture de ses propres récits.

Tout d'abord, l'oralité présentée dans cet extrait est liée à l'élément visuel dans la découverte, non encore consciente, du roman de détective. Ensuite, un aspect pédagogique se fait sentir dans l'acte d'explication de ces illustrations par la mère de Ranpo. Enfin, et surtout, ce que sa mère fait, ce n'est pas lire à haute voix le texte écrit mais bien de décrire les images qui l'accompagnent. Les illustrations ainsi expliquées forment une composante

---

[7] La différence entre « lecture vocalisée » et « lecture oralisée » n'est pas très claire. Il semble que la lecture vocalisée permette un déchiffrement du texte tandis que la lecture oralisée soit plutôt de l'ordre de la transmission, et, *in fine*, une approche pouvant se révéler artistique. Quant au terme « lecture à haute voix », il regrouperait les deux types de lecture. Dans la suite de notre thèse, nous utiliserons indifféremment lecture oralisée et lecture à haute voix. A notre connaissance, il n'y a pas dans l'œuvre de Ranpo de référence à ce qui pourrait être rapproché de la lecture vocalisée.

[8] […] 父の留守の秋の夜長を、祖母と母とが、針仕事にも飽きて、茶の間の石油ランプの下で、てんでに小説本を読んでいるようなことがよくあった。そのころは貸本屋の全盛時代で、祖母はそこから借り出してきた講談本お家騒動か何かを、母は涙香の探偵ものを喜んで読んだ。[…] 私は二人が読書しているそばに寝ころがって、涙香本の、あの怖いような挿絵をのぞいたり、その絵の簡単な説明を聞かせてもらったりしたものである。しかし、そのころの私には、まだ探偵小説の面白味がわからなかった。母も幼い私に探偵ものの筋を聞かせてくれたわけではない。 ERZ 28, 25-26.

[9] Terme issu de la psychanalyse (*Urszene)*. Dans la théorie freudienne, il s'agit de la première découverte par l'enfant de la différence sexuelle entre son père et sa mère. Dans notre remarque, nous gardons seulement l'aspect fondateur de cette expérience.

essentielle des textes, pour adultes et pour enfants, parus dans les journaux et les revues d'avant-guerre[10]. Dans cette scène fondamentale, on assiste à l'ébauche d'un discours métatextuel qui sera reproduit maintes fois dans les œuvres de Ranpo : dans le récit viendront s'intercaler des commentaires, des affirmations, des questions du narrateur très largement extradiégétique, telle une seconde voix qui vient s'ajouter au récit. De plus, éléments visuels et textuels sont intimement intégrés au cours de cette activité. Ranpo s'en souviendra plus tard lorsque ce discours métatextuel deviendra une des caractéristiques dans ses textes à notre sens la plus remarquable. Nous verrons ainsi que cet élément revêt une importance capitale dans notre réflexion sur la manière dont le lecteur est invité à participer au texte de Ranpo. La question du regard, de la métaphore visuelle formera aussi une partie essentielle de notre analyse[11].

Quelques années plus tard, l'appropriation du roman de détective par le jeune Tarô évolue. Mais, encore ici, c'est par l'oralité qu'il découvre vraiment ce genre :

> Il me semble que c'est en troisième année de primaire que j'ai goûté pour la première fois au plaisir du roman de détective. En faisant un petit calcul, cela correspond à la période juste avant la Guerre Russo-japonaise, en l'an 36 de l'ère Meiji [1903]. Alors que j'étais sous le charme des gros caractères avec lesquels étaient imprimés les contes du monde entier transcrits par Iwaya Sazanami, j'étais encore incapable de lire les journaux. Mais, comme ma mère, une amatrice depuis toujours de romans-feuilletons, en lisait systématiquement, un de mes plaisirs était de lui demander chaque jour de me les raconter.[12]

Alors que dans les premiers temps, les illustrations étaient expliquées pour ce qu'elles représentaient, sans véritable rapport avec la trame du récit qu'elles

---

[10] L'importance des illustrations dans l'œuvre de Ranpo n'est pas encore appréciée à sa juste valeur. Actuellement, la majorité des lecteurs, adultes ou enfants, n'ont accès à ses textes que dans une version purement textuelle. Une seule maison d'édition, Tôkyô Sôgensha, a publié en version de poche vingt volumes (de 1987 à 2003) certaines des œuvres de Ranpo en y incluant un choix des illustrations d'origine. L'analyse des effets de la présence de ces illustrations n'en est qu'à ses débuts et pourrait apporter un nouveau regard sur l'œuvre de Ranpo. Il faut citer l'essai de Jim Reichert, « Deviance and Social Darwinism in Edogawa Ranpo's Erotic-Grotesque Thriller *Kotô no oni* » (« Déviance et darwinisme social dans *Kotô no oni*, le thriller érotico-grotesque d'Edogawa Ranpo), publié dans *Journal of Japanese Studies* (Journal des études japonaises), Washington, n°27, 2001, p. 113-141. Jim Reichert utilise les illustrations pour appuyer son discours sur les rapports ambigus entre les deux personnages : les illustrations reprennent des poses cinématographiques et permettent d'introduire un second discours à propos du texte écrit. Pour une approche plus générale des illustrations dans les romans de détective d'avant-guerre, voir le huitième volume de *Meisaku sashie zenshû : Shôwa senzen suirikaikishôsetsu hen* (『名作挿絵全集　8―昭和戦前・推理怪奇小説篇』, Chefs-d'œuvre de l'illustration : les romans policiers et les romans d'horreur des années d'avant-guerre de l'ère Shôwa), Tôkyô : Heibonsha, 1980.

[11] Voir p. 347.

[12] 私が探偵小説の面白味を初めて味わったのは小学三年生のときであったと思う。算えて見ると、日露戦争の直前、明治三十六年に当たる。岩谷小波山人の世界のお伽噺の大きな活字に夢中になっているところで、私はまだ新聞を読む力もなかったが、生来小説好きの母は新聞小説を欠かさず読んでいて、私は毎日その話を聞かせてもらうのが一つの楽しみであった。 ERZ 28, 26.

accompagnaient, cette nouvelle étape voit l'apparition d'une nouvelle activité : « raconter ». Ranpo marque fortement l'aspect auditif en utilisant une expression signifiant littéralement « faire écouter ».

Dernière étape de ce processus de formation que l'on retrouve telle une trame durant toute la carrière de Ranpo, le phénomène d'écoute du texte se double de celui de sa transmission. La lecture oralisée devant une tierce personne dans le but d'obtenir des réactions sera ainsi dûment décrite dans son autobiographie à différents moments de sa vie. On en trouve la première trace dès sa petite enfance :

> A cette époque, le *Mainichi shinbun* d'Ôsaka publiait *L'ultime secret*, traduit par Kikuchi Yûhô[13], un roman de mystères rempli de suspense. Il avait plu à ma mère et je me faisais une joie sans pareille de l'écouter tout en regardant les illustrations du journal. […]
>
> Exactement au même moment, il y avait dans mon école primaire une fois par an une journée artistique ; je fus choisi parmi les élèves de troisième année et je devais faire un discours sur un sujet quelconque. Quand je fus averti, je décidai sur le champ de parler de *L'ultime secret*. Plusieurs salles de classes furent réunies et, outre tous les élèves, ma famille avait été invitée : ce fut une réunion des plus cérémonieuses. Je me tenais sur l'estrade habillé d'un *hakama* doublé en pongé de Yonezawa aux rayures simples noires et gris clair. J'aimais énormément ce motif vif et éclatant et c'est avec une grande fierté que j'étais monté sur scène ; mais comme c'était la toute première fois que je devais parler en public et qu'en plus le contenu de ce récit pour adultes était particulièrement compliqué, il était hors de question que je puisse intéresser mon auditoire. Je parlais comme si moi seul comprenais tout cela, la trame de l'histoire ne fut saisie par personne et je descendis de l'estrade, conscient de mon échec.[14]

Sans tomber dans un déterminisme aveugle, se faire raconter l'histoire (avec les illustrations en regard) et raconter celle-ci sans être passé par le support écrit du texte, comme l'expérimente Ranpo dans sa jeunesse, compose une attitude fondamentale dans son rapport au texte et, plus généralement, dans celui du lecteur face à un récit. Ainsi, tout

---

[13] Kikuchi Yûhô 菊池幽芳 (1870-1947) est un écrivain fortement lié à l'édition d'Ôsaka du quotidien *Mainichi shinbun*. Il y publie ses premiers romans et traductions. A partir du début du siècle, sa célébrité s'étend à tout le Japon grâce aux romans familiaux (家庭小説, katei shôsetsu). Il continue dans le même temps son travail de traducteur. Il reste durant toute sa carrière attaché à son métier de journaliste.

[14] そのころ、大阪毎日新聞に菊池幽芳訳の「秘中の秘」が連載され、これが非常にサスペンスのあるミステリ小説で、母の好みにも叶い、私は毎日その挿絵を見ながら、母の話を聞くのをこよなき喜びとしていた。[…]　ちょうどその時分、小学校に年に一度の学芸会があって、私は三年生の中から選ばれて、何かお話をすることになったが、それを申し渡されたとき、私は直ちに「秘中の秘」の話をすることにきめたのである。教室を幾つもぶちぬいて、全生徒の外に父兄なども招待する、はれがましい会であった。私は黒と薄鼠の荒い縦縞の米流の袷に袴をはいて演壇に立った。この米流のパッチリと派手な柄が非常に好きで、大いに得意になって壇上に上ったが、人の前で話をするのは全く初めての上に、話の内容が相当こみいった大人の小説だったので、聴衆を面白がらせるなんて思いもよらず、独り合点の話し方で、話の筋も通らず、失敗を意識して壇を降りたことであった。　ERZ 28, 26-27.

au long de son autobiographie, Ranpo s'en remet à la lecture (ou à la réflexion) à voix haute pour partager ses textes, pour obtenir une critique sur une de ses nouvelles productions, pour décider de son avenir.

Par exemple, lorsqu'il décide d'abandonner son poste au service publicité du *Mainichi shinbun* (『毎日新聞』, Les nouvelles quotidiennes) d'Ôsaka, et alors qu'il envoie, à la fin 1924, après deux années de ce qu'il appellera plus tard « Période en tant qu'amateur » (『余技時代』, « Yogi jidai »,) le manuscrit du *Test psychologique* à Kosakai Fuboku pour lui demander son avis sur son souhait de devenir écrivain professionnel, il s'adresse aussi à ses parents :

> Un soir, je lus à haute voix, devant mes parents, le manuscrit du *Test psychologique*. Mon père le trouva intéressant. Profitant de cette occasion, je sortis le numéro spécial d'été de *Shinseinen* et lui lus quelques extraits des textes de Kume, de Katô, etc. où le roman de détective était glorifié. Et comme c'était un métier qui en valait donc la peine, j'essayai par tous les moyens de le convaincre de m'autoriser à devenir écrivain professionnel.[15]

Ce ressort de l'oralité qui deviendra un des éléments essentiels du dispositif du récit de Ranpo ne se limite pas à la simple mise en parole de ses textes.

Autre exemple de cette présence continue de l'oralité, les « jeux » organisés avec son ami Inoue Katsuki 井上勝喜 vers 1920 au premier étage de la librairie d'occasion Sannin Shobô que Ranpo gérait tant que bien que mal[16] avec ses deux frères. Grand amateur de romans de détective lui aussi, Inoue passait son temps avec Ranpo à réfléchir à des sujets de romans, à jouer à des devinettes, à cacher des objets dans la pièce et à mener l'enquête pour les retrouver, mais aussi, à « lire à haute voix une partie d'un roman de détective inconnu » (「未読の探偵小説を一方が朗読」, « Midoku no tanteishôsetsu o ippô ga rôdoku »)[17] et, une fois toutes les informations données, à refermer l'ouvrage et à tenter de trouver le criminel.

C'est ainsi une grande partie de son activité intellectuelle, avant même ses débuts littéraires, qui se trouve irriguée par l'oralité et plus généralement par les phénomènes sonores. Nous avons déjà constaté que l'oralisation.des récits avait fortement marqué les

---

[15] ある夜、父と母の前で、私は「心理試験」の原稿を朗読した。父は面白いといってくれた。その機に乗じて、私は「新青年」の夏の増刊を持出し、久米、加藤その他の諸氏の探偵小説讃美の文章の、要所要所を読み上げ、探偵小説というものは、こういうやり甲斐のある仕事ですから、その専門作家に転業することを許していただきたいと、大いに説いたのである。 ERZ 28, 83.

[16] Aventure qui s'est terminée par un échec, aucun des trois frères n'étant vraiment impliqué dans l'affaire.

[17] ERZ 28, 45.

années de formation de Ranpo. Mais cette présence continue du son ne se limite pas à la lecture oralisée.

Alors que ses années d'études universitaires sont marquées par la découverte des grands auteurs occidentaux de romans policiers, les années d' « errance » entre 1916 et 1923, où il passe de métier en métier sans être capable de rester plus de quelques mois au même poste, lui permettent de connaître diverses expériences dans le milieu des arts populaires ou, au moins, de vouloir y travailler : il veut devenir en 1917 *benshi* 弁士 (conférencier de cinématographe)[18] dans les salles de cinéma[19], se trouve en 1919 à la tête du groupe d'admirateurs du chanteur d'opéra Taya Rikizô 田谷力三 (1899-1988)[20], une des grandes stars du l'Opéra-Asakusa[21], et organise en août et septembre 1920 trois soirées musicales (des concerts phonographiques).

Ces trois épisodes éphémères ont pour point commun, tout d'abord, d'être ancrés dans la « modernité » culturelle de l'époque Taishô. On trouve un Ranpo, malgré toutes ses difficultés financières (du fait de son instabilité professionnelle, il est proche parfois de la

---

[18] Le *benshi* est un acteur essentiel du cinéma muet japonais puisqu'il présente le film sous les yeux des spectateurs : il lit non seulement les cartons mais « joue » les dialogues. Le *benshi* a avant tout un rôle explicatif : dans le cadre des films occidentaux, il se devait ainsi d'expliquer ce que les spectateurs ne pouvaient pas comprendre, par exemple, certains faits culturels. Mais comme l'explique Ranpo dans l'essai « Benshi shiganki » (「弁士志願記」, « Comment j'ai postulé pour être conférencier de cinématographe »), publié en janvier 1951 dans la revue *Jinsei* (『人世』, Notre monde) de la salle de cinéma Jinseiza d'Ikebukuro, la personnalité du bonimenteur, sa façon de parler, de se présenter sur scène, était aussi importante que l'histoire pour l'appréciation d'un film (ERZ 30, 95-97). La terminologie pour traduire *benshi* n'est pas fixe. Pascale Simone utilise le terme de « commentateur » (*Op. cit.*, p. 109). En France, le terme « bonimenteur » n'était pas utilisé pour désigner ce métier, remplacé par « conférencier (de cinématographe) » (Cf. André Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris : CNRS Editions, 2008, p. 52-59). Nous conserverons « conférencier » au côté de *benshi* pour désigner cette activité. Pour une présentation de l'importance de l'art du *benshi* dans le cinéma japonais, voir Satô Tadao 佐藤忠男, *Nihon eiga shi I : 1896-1940* (, Histoire du cinéma japonais I : 1896-1940), Tôkyô : Iwanami Shoten, 1995, rééd. (revue et augmentée) 2007, p. 99-106 et p. 313-317.

[19] Dans l'essai « Eiga yokozuki » (「映画横好き」, « Fou de cinéma »), publié en avril 1926 dans la revue *Eiga to tantei* (『映画と探偵』, Cinéma et déduction), Ranpo rapporte sa rencontre avec Eta Fushiki 江田不識, un *benshi* spécialisé dans les films étrangers, officiant au Denkikan, une salle de cinéma d'Asakusa. L'entrevue a été écourtée par le discours négatif d'Eta : le métier de conférencier serait très peu intéressant et Ranpo devrait d'abord passer par une période d'apprentissage où il ne serait pas payé. Alors qu'il est financièrement en difficulté, il décide de ne pas s'engager dans cette voie. Preuve de cette forte influence du cinéma durant les années dix, Ranpo cite dans ce même essai ces lectures sur les techniques de tournage et raconte ses velléités, tout aussi rapidement étouffées, de devenir réalisateur (ERZ 24, 236-242).

[20] Expérience aussi de courte durée, Ranpo participa activement à une grande manifestation au Kinryûkan, autre cinéma d'Asakusa, où une médaille d'or fut remise au chanteur Taya Rikizô. Ranpo semble avoir été le responsable logistique de la soirée. Etait prévue aussi la création d'une revue, *Kageki zasshi* (『歌劇雑誌』, L'opéra), qui ne verra pas le jour suite à des problèmes de financement. D'après Hirai Ryûtarô 平井隆太郎, *Ranpo no kiseki : chichi no harimazechô kara* (『乱歩の軌跡—父の貼雑帖から』, La trajectoire de Ranpo : extraits de la *Chronologie collages* de mon père), Tôkyô : Tôkyô Sôgensha, 2008, p. 94-103.

[21] Voir à ce sujet l'article de Jean-Jacques Tschudin, « L'opéra-Asakusa : le drame lyrique à la conquête du public populaire », in Jean-Jacques Tschudin, Claude Hamon, *op. cit.*, p. 169-189.

misère), à la pointe de ce qui se fait dans la capitale. Mais de plus, la manière dont il s'accapare ces nouveautés est caractérisée par le désir, que l'on pourrait définir comme pédagogique, de partager ses passions du moment avec son auditoire.

Par exemple, il explique ses concerts phonographiques en ces termes :

> A cette occasion, je commençais un apprentissage bref et intensif de la musique occidentale, prenais, pour chacun des disques, des notes à propos de la biographie du compositeur, à propos des commentaires sur les morceaux et des explications sur les chanteurs et les musiciens ; le soir venu, je racontais tout cela devant mon auditoire.[22]

Comme nous l'avons écrit auparavant à propos des histoires racontées par sa mère devant les illustrations des romans qu'elle lisait, les discours tenus par Ranpo dans le cadre des soirées phonographiques, et dans une moindre mesure, dans l'activité qui aurait été la sienne s'il était devenu *benshi*, montrent cette très nette volonté de transmission. Transmission qui ne se limite pas cependant à un simple passage de l'information ; il y a plus que cela. Tout comme le conférencier commente, Ranpo explique le contexte des morceaux musicaux qu'il fait écouter lors des soirées phonographiques. On trouve ici encore l'insistance sur le discours métatextuel, sous le terme de « commentaires » (「解説」, « kaisetsu ») qui prennent la forme particulière d'un discours oralisé et qui se révèleront occuper une place essentielle dans l'économie textuelle des œuvres de Ranpo.

L'attirance pour l'objet imprimé

Cependant, cette omniprésence de l'oralité dans les années de formation de Ranpo ne doit pas masquer le rapport très fort qu'il entretient dès son plus jeune âge également avec l'écrit. Ce tropisme de la chose écrite est tout à fait normal pour le membre d'une famille venant d'un milieu relativement cultivé : son père, Shigeo 繁男, était sorti diplômé de la première promotion de l'Ecole de Droit du Kansai qui deviendra plus tard

---

[22] 私ハコノ催ノ為ニ、洋楽知識ノ俄勉強ヲハジメ、レコードノ一枚々々ニツイテ、ソノ作曲家ノ略歴、曲ノ解説歌者奏者ノ説明ナドヲ書抜イテ、当夜客ノ前デ解説ヲシタノデアル。 Edogawa Ranpo, *Harimaze nenpu* (『貼雑年譜』, Chronologie collages), Tôkyô : Kôdansha, 1989, rééd. 2004, p. 76-77. Cet ouvrage, composé de neuf volumes peut être considéré comme la seconde « autobiographie » de Ranpo. Il s'agit d'un assemblage de tous les documents (lettres, cartes, plans, publicités, prospectus, articles de journaux, photos, etc.) qu'il a rassemblés à son propos et qu'il a organisés à partir de 1941 en ajoutant des commentaires manuscrits. Les deux premiers volumes, les plus riches et les plus intéressants, s'étendent jusqu'en 1940. C'est à partir de tous ces documents qu'il a pu écrire aussi *Quarante ans de roman de détective*. La version que nous utilisons est un fac-similé, publié en 1989 par la Kôdansha. Il s'agit d'une version fortement remaniée, en un seul volume, des deux premiers tomes.

l'Université du Kansai[23]. Sa mère, Kiku きく[24], était une grande lectrice de romans populaires depuis sa plus jeune enfance[25]. Pourtant, cette attirance pour l'écrit confine chez le jeune Tarô à une sorte de fétichisme :

> Ainsi, chaque fois que je lisais un livre, mon amour pour les caractères d'imprimerie devenait de plus en plus fort. Comme par nostalgie pour ces caractères tels des bateaux apportant les rêves de pays lointains, je commençais à être emporté par l'envie de posséder moi-même ces caractères d'imprimerie et d'y déposer, non pas les rêves des autres, mais les miens.
>
> Un jour, mon père me donna un peu plus d'argent de poche que d'habitude et j'achetai certains de ces caractères. Plusieurs milliers en 14 points[26]. Qu'ils étaient attirants, ces beaux caractères argentés que n'avait pas encore salis l'encre ! Je jouai avec chacun d'entre eux comme avec des petits soldats de plomb. Dans cet alignement de petites briques de plomb se trouvait caché le moyen de voler vers la contrée des rêves. Ces petites planches argentées étaient un pont vers le pays fantasmé. Avec, j'imprimai mes textes et créai ma propre revue pour enfants.[27]

En effet, Ranpo, avant même de penser à devenir un écrivain professionnel, a toujours manifesté son attrait pour les métiers de l'édition. Si ses premiers essais de publication datent des années 1905-1906[28], c'est entre 1909 et 1914 qu'il tente et parfois réussit à publier, avec des camarades d'études, trois revues : *Chûô shônen* (『中央少年』, Les jeunes de chûô)[29] en 1909 à l'âge de 14 ans, *Teikoku shônen shinbun* (『帝国少年新聞』, Le journal des jeunes de l'Empire)[30] en 1913 à 19 ans et *Hakkô* (『白虹』, Le Halo)[31] en 1914-1915 – il a alors 20-21 ans. Si l'on ajoute que durant la même décennie, il est très impliqué dans la publication d'une autre revue, *Nichiwa* (『日和』, Harmonie)[32] en 1918, alors qu'il

---

[23] Hirai Ryûtarô, *op. cit.*, p. 12.
[24] Ou 菊.
[25] Edogawa Ranpo, *Waga yume to shinjitsu* (『我が夢と真実』, Mes rêves et la réalité, 1957), ERZ 30, 40.
[26] Dans son texte, Ranpo écrit « 4 *gô* », le *gô* étant l'unité japonaise traditionnelle pour mesurer la taille des caractères d'imprimerie. 4 *gô* correspondent à environ 14 points selon l'unité universelle actuelle (environ 0,5 cm).
[27] そうして一冊の本を読むたびごとに、私の活字への愛情はだんだん激しいものになって行った。異国の夢を運んで来る活字の船の懐かしさに、私は活字そのものを自から所有し、それに他人の夢ではなくて、わが夢を託したい気持におそわれはじめた。　あるとき、父から少したくさんお小遣いをもらって、活字を買うことになった。四号活字が何千本。まだインキに汚れていないあの美しい銀色の活字の魅力がどれほどであったか。私はその一つ一つを、鉛の兵隊さんを弄ぶように弄んだ。この小さな鉛の煉瓦の行列の中に、夢の国への飛行の術が秘められていた。銀色の拍子木が、幻影の国へのかけ橋であった。私はそれで自分の文章を印刷し、自分の少年雑誌を作った。 ERZ 30, 76.
[28] Edogawa Ranpo, *Chronologie collages*, p. 15.
[29] Hirai Ryûtarô, *op.cit.*, p. 22-26. *Chûô* est sans doute une référence à la revue généraliste *L'opinion centrale* (*Chûô kôron*).
[30] *Ibid.*, p. 35-39.
[31] Kishi Mutsuko 岸睦子, « Kairan zasshi » (「回覧雑誌」, « Les revues de cercle »), in Shimura Kunihiro 志村有弘, *Edogawa Ranpo tettei tsuiseki* (『江戸川乱歩徹底追跡』, Poursuite rapprochée d'Edogawa Ranpo), Tôkyô : Bensei Shuppan, 2009, p. 83-86.
[32] Hirai Ryûtarô, *op.cit.*, p. 68-79.

travaille dans les chantiers navals de Toba[33], on saisit bien que le travail de création passe chez Ranpo par le vecteur éditorial. S'il publie (ou annonce vouloir publier) des articles et des textes dans chacune d'entre elles, son désir de créer précède clairement celui de fournir des textes. Le fétichisme des caractères d'imprimerie se retrouve dans cette envie de manipuler cet outil fondamental. Cette attitude est très nette dans le processus de lancement de *Teikoku shônen shinbun* : la structure interne de la revue est déjà clairement évoquée, à travers des documents conservés qui expliquent la manière – alors que rien n'existe encore – de créer et de gérer les différentes antennes locales de la revue[34].

Le contexte de publication de ces revues est très différent : les trois premières paraissent dans les cadres scolaire et universitaire, la dernière dans le cadre professionnel. Pourtant, l'objectif du futur Ranpo (et de ses collaborateurs), sous des aspects a priori inconciliables, est le même : éduquer le lecteur. Ainsi, les adhérents de l'association liée à *Chûô shônen*, dont le règlement paraît dans un des numéros conservés par Ranpo, proclament leur volonté de travailler pour « la réforme et le développement de la pensée des jeunes gens »[35]. De même, la déclaration d'intention des créateurs du *Teikoku shônen shinbun* se présente ainsi, dans un style des plus sérieux, pour ne pas dire pompeux :

> Les défauts des journaux actuels sont trop nombreux à énumérer, mais ce que nous désirons déclarer est ceci : leur niveau de langue est complexe et n'est pas adapté aux jeunes femmes, aux jeunes enfants, aux travailleurs n'ayant pas un degré élevé de connaissances. De plus, bien que la jeunesse, qui sera amenée à jouer un rôle dans le maintien et le développement du futur de notre pays, doive connaître les événements importants de notre société, c'est un fait que les élèves de l'école primaire, de nos jours, sont presque tous incapables de comprendre plus d'une ou deux pages d'un journal.[36]

Après avoir ajouté que les seuls contenus compréhensibles dans les journaux étaient justement les articles qu'il ne fallait pas mettre sous les yeux des enfants[37] (les faits divers) et qu'ils pouvaient avoir de graves conséquences sur leurs « cerveaux en formation » (「頭脳未

---

[33] Ville portuaire située à l'embouchure de la Baie d'Ise, au sud-ouest de Nagoya.
[34] Hirai Ryûtarô, *op.cit.*, p. 35.
[35] 少年の思想の改進を目的 Edogawa Ranpo, *op. cit.*, p. 16.
[36] 現今の新聞紙の欠格として数ふるものは多々あるべしと雖茲に吾入が謂はんと欲する処は其文章難解にして婦女年少者又は高等の知識を有せざる労働者等の読むに適せざる事なり。殊に国家将来の維持発達に與るべき少年は日常社会重要の出来事を知らざるべからざるにも拘らず現今の小学生にして新聞紙の一二面を解し得る者は殆ど無きの状態なり *Ibid.*, p. 23.
[37] On remarquera que les femmes, les enfants et les travailleurs non éduqués sont considérés de la même manière. L'infantilisation des femmes et des ouvriers est un phénomène social courant. Dans l'édition, au Japon, elle sera systématiquement utilisée pour capter ces nouveaux lecteurs (par exemple la revue *Kingu* de la maison d'édition Kôdansha). Voir à ce sujet l'analyse de Satô Takumi sur les différents types de lecteurs que se « partagent » la maison Kôdansha et les éditions Iwanami considérées comme plus intellectuelles (Satô Takumi, *op. cit.*, p. 26-93).

だ定まらざる」, « zunô mada sadamarazaru »), ils proposent de créer un journal qui suivraient les deux axes suivants :

> D'une part, notre journal présentera des commentaires sur les problèmes sociaux et des informations sur les événements importants. D'autre part, en publiant de très nombreux romans pour enfants, des contes ainsi que des discussions scientifiques, qui seront pleins de charme et d'intérêt, nous avons l'intention de faire découvrir aux jeunes lecteurs de façon amusante les événements de tous les jours et d'approfondir chez eux, sans qu'ils s'en rendent compte, la notion d'État.[38]

Cette volonté n'est pas propre à Ranpo, mais plutôt caractéristique des revues pour enfants de l'époque, à forte teneur éducative, voire moralisante, dans un cadre national[39]. Pourtant, il faut reconnaître que ce désir d'apporter, dans un contexte ludique, des informations aux lecteurs, se retrouve, de façon constante dans ses œuvres, et a fortiori dans ses romans pour enfants. Ses productions d'avant-guerre qui ont pour lectorat les jeunes classes d'âge trouveront tout naturellement leur place dans la maison d'édition Kôdansha, qui avait pour objectif de toucher toutes les couches de la société, femmes et enfants compris. Les tentatives des années dix de Ranpo pour créer des revues pour enfants se trouveront ainsi concrétisées dans la seconde partie des années trente.

---

[38] 本新聞は其内容の一半を時事問題の解釈及重大事件の報道に充て他の一半は趣味あり実益ある少年小説御伽噺又は科学的の談話等を満載し以て少年をして娯楽の内に日常の出来事を知らしめ知らず識らずの間国家的感念を深らしめんとす Edogawa Ranpo, *op.cit.*, p. 23.

[39] Une évolution se fait jour dans ces revues avec la création d'*Akai tori* (『赤い鳥』, L'Oiseau rouge) en 1918 qui prône la liberté créatrice des enfants. Les tentatives du jeune Ranpo de créer sa propre revue doivent être analysées à l'aune des réflexions du philosophe et critique littéraire Karatani Kôjin 柄谷行人 dans son ouvrage *Nihon kindai bungaku no kigen* (『近代文学の起源』, Les origines de la littérature moderne japonaise, Tôkyô : Kôdansha, 1980, rééd. 1996), et plus particulièrement dans le chapitre consacré à la découverte de l'enfant (p. 155-187). Pour Karatani, l' « enfant » est avant une construction moderne (p. 157-158). *Akai tori* célèbre la créativité de l'enfance, renforçant ainsi l'idée qu'il existe dans la population japonaise une catégorie spécifique, pour laquelle doivent exister des revues spécialisées. Les premières sont lancées à la fin des années 1880 et cherchent avant tout à capter, puis fidéliser, un tout nouveau lectorat. Les années 1910, comme le déclarent les créateurs d'*Akai tori* ont une approche plus intellectuelle. Mais dans les deux cas, un nouveau type de lecteur, basé sur des critères d'âge, se développe et se consolide exactement à la même période où Ranpo vie son adolescence. Pour une présentation générale de la revue *Akai tori* et de l'idéologie qui anime ses organisateurs, voir Kawara Kazue 河原和枝, *Kodomo kan no kindai :* Akai tori *to 'dôshin' no risô* (『子供観の近代—『赤い鳥』と「童心」の理想』, La modernité du regard sur l'enfant : *Akai tori* et l'idéal du « cœur enfantin »), Tôkyô : Chûô Koronsha, 1998.

Extraordinaire : un premier essai de transmission d'un savoir

Cette « pédagogisation du texte »[40] se retrouve dans un autre aspect de l'activité lectorale de Ranpo dans les années dix. Si les revues décrites ci-dessus portaient en elles dès leur origine une volonté affichée de publication, il existe dans l'œuvre de cet auteur un ouvrage qui, alors qu'il devait être dans un premier temps limité à des lectures privées, a « failli » avoir une aventure publique. Il s'agit de *Kitan* (『奇譚』, Extraordinaire), dont la rédaction s'est achevée en mars 1916[41]. Ces années sont, comme nous l'avons dit, une période de formation intellectuelle : Ranpo découvre, grâce aux différentes bibliothèques publiques de Tôkyô et à celle de l'Université Waseda, le roman policier classique occidental, surtout anglo-saxon (Poe, Doyle, Gilbert Keith Chesterton[42], Richard Austin Freeman[43], etc.), mais aussi les œuvres de Dostoïevski (1821-1881), et en vient à rejeter le *tanteishôsetsu* japonais symbolisé par Ruikô. Dans *Quarante ans de romans de détective*, il s'en explique :

> J'organisai les notes des œuvres que j'avais lues ainsi avec avidité et en fabriquai un livre. Le contenu se rapprochait d'un *Mémoire sur les romans mystérieux* : je mis ces notes au propre avec un stylo dans un cahier d'écolier occidental, créai des chapitres, y dessinai même quelques illustrations, puis je le reliai et imaginai moi-même le style de la couverture. Je l'intitulai *Kitan* et j'y ajoutai en anglais l'explication « extraordinary ». Il comptait 228 pages, et, lorsque je me suis occupé ensuite en 1919 du magasin de livres d'occasion littéraires et artistiques, la Sannin Shobô, sur la Dangozaka dans le quartier de Hongô, je l'installai sur les étagères avec un prix indiqué de dix yen (quatre à cinq mille yen aujourd'hui). C'était un objet sans intérêt que personne n'acheta.[44]

---

[40] Nous entendons par « pédagogisation du texte » le fait qu'un texte, au-delà de son intérêt artistique, ludique, puisse aussi posséder une utilité pédagogique. Terme provenant de la didactique et de la pédagogie où il signifie avant tout la mise en pratique pédagogique d'un support, il n'est pas exempt de possibles critiques puisqu'il mettrait en avant une lecture particulière d'un texte au détriment d'une réception libre. On pourra lire avec intérêt l'article suivant sur la pédagogisation de la littérature et ses limites dans le cadre des théories de la réception : Flavio Brayner, « 'Littératurisation' de la pédagogie et 'pédagogisation' de la littérature : simple note sur Philippe Meirieu et Jorge Larrosa », *Revue française de pédagogie*, n° 137, octobre-novembre-décembre 2001, p. 27-35.

[41] D'après l'indication de la préface.

[42] Le Père Brown qui résout les énigmes grâce à son bon sens est l'œuvre de Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), écrivain et critique littéraire anglais très réputé avant même de commencer à écrire les aventures de ce personnage à travers de nombreuses nouvelles : *The Innocence of Father Brown*, (*La clairvoyance du père Brown*, 1911), *The Wisdom of Father Brown* (*La sagesse du père Brown*, 1914), etc.

[43] Auteur anglais de formation médicale, Richard Austin Freeman (1862-1943) crée le détective John Evelyn Thorndyle, médecin de son état. Ses intrigues sont toutes liées à des questions scientifiques. Il est aussi connu pour sa réflexion sur le roman policier, exigeant ainsi une démonstration rigoureuse lors de la résolution de l'énigme.

[44] そうして読みあさったもののメモを整理して、私は一冊の手製の本を作った。内容は「ミステリ小説覚書」というようなもので、小型の洋罫紙にペンで清書し、章をわけ、カットの絵まで描いて、自分で製本し、表紙の図案も自分で描いた。本の表題は「奇譚」とし、英語でエキストラオーディナリと説明がついている。頁数は二二八頁、後に大正八年本郷団子坂で三人書房という文芸古本屋を自営したとき、十円〔今

Cet ouvrage, même si le public était nécessairement très restreint du fait de son prix prohibitif et de son caractère d'œuvre unique, ne pouvait bien sûr pas prétendre à être d'une influence majeure sur les lecteurs qui se seraient intéressés aux romans de détective. Cependant, le fait que le futur Ranpo ait décidé de le mettre en vente montre bien, ici aussi, cette velléité de faire partager son savoir, et ce, de manière artistique. Cet objet, avec ses illustrations, sa couverture décorée, son index, son découpage en chapitres, exprime déjà l'émergence chez Ranpo d'un désir de lier deux aspects de son travail : d'une part, jouer un rôle de transmetteur d'informations, être un pédagogue, et, d'autre part, utiliser un moyen artistique pour arriver à cette fin. *Extraordinaire* est ainsi l'autre expression, avec la création de revues pour enfants, de cette tendance irrépressible de vouloir lier, de manière plus ou moins visible, le plaisir de la lecture à la nécessité didactique.

Extraordinaire est intéressant à plus d'un titre : c'est un document précieux car il est le résultat des lectures d'un jeune Japonais éduqué au milieu des années dix et peut donc être considéré comme l'horizon d'attente représentatif d'un lecteur amateur face au *tanteishôsetsu*.

Cet ouvrage[45] est composé de 16 chapitres, regroupés en cinq « livres » (« *book* »), entrecoupés de trois épisodes[46] (« *episode* ») entre les livre I[47] et II[48], entre les livres II et III (« Poe and others »[49]), puis après le livre V (« Verne & Wells »[50]). Il comporte en outre une

---

の四、五千円に当る〕*の正札をつけて棚にかざっておいたが、誰も買手がなかったという代物。 ERZ 28, 37 * L'indication du prix entre crochets fait référence à la valeur de l'étiquette lorsque cette partie de *Quarante ans de roman de détective* a été écrite.

[45] Cet ouvrage compte 228 pages, entièrement manuscrites, avec un soin tout particulier apporté à la mise en page (Voir annexe p. 503). Il s'agit d'un objet étonnant où sont notés non seulement les commentaires de lecture de Ranpo mais aussi des citations, des références biographiques sur les auteurs présentés. La dernière partie est consacrée à un traité de cryptographie. Ce livre avait-il pour destinée d'être vendu ? Il est difficile de répondre franchement à la question. C'est un fait qu'en 1918, Ranpo le met en vente (en vain) sur les étagères de sa boutique de livres d'occasion. On peut cependant constater que la prise en compte d'un lecteur existait à l'état latent. Juste avant la page 1, on peut lire la « notice » (en anglais dans le texte) suivante : « J'ai organisé cet ouvrage selon un ordre chronologique qui a pour critère les faits que je tiens pour les plus intéressants. J'ai établi des chapitres selon les écrivains et les traducteurs et, même en ce qui concerne le contenu, tout est classé en effet selon mon ordre de lecture. » (本書ノ配列ハ僕ガ最モ興味ヲ持ツタ事ヲ標準トスル年代順ニ依ツタ。作者或ハ訳者ニヨツテ項ヲ分ケ、ソノ内容ニ於テモ矢張リ読ンダ年代順ニ列ベテアル。 *Extraordinaire,* p. 331). On ne peut bien sûr pas écarter l'idée que Ranpo ait écrit cet avertissement pour se conformer au plus près à l'organisation interne d'un ouvrage de référence ; cependant il est tout aussi possible de penser qu'il avait déjà à l'esprit un lecteur – idéal – à qui il s'adressait à travers ces quelques mots.

[46] Ces épisodes sont intitulés : « Periodicals & detective stories », « Yôkai to shinrei » (「妖怪ト心霊」, « Esprits et spectres ») et « Cryptography ».

[47] Intitulé « Shunrô oyobi sono ta » (「春浪及其他」, « Shunrô et les autres »).

[48] Intitulé « Ruikô oyobi sono ta » (「涙香及其他」, « Ruikô et les autres »).

[49] En anglais dans la version originale.

préface, datée de mars 1916, et, en fin de volume, un index. Si Ranpo sort d'une période d'intense lecture d'œuvres du roman policier occidental (on pourrait donc s'attendre à un condensé de ses commentaires concernant ce type de texte), *Extraordinaire* n'aborde pas à proprement parler le roman de détective. Dans sa préface, Ranpo préfère évoquer le « *curious novel* », terme beaucoup plus vague dans lequel il englobe des genres très différents. La citation ci-dessous est nécessaire pour bien saisir le type de lectures auquel s'adonnait Ranpo et pour comprendre ce que sous-entendait le « *curious novel* » :

> Si je devais donner, pour chaque catégorie, un exemple des récits compris dans les *curious novel*, cela ressemblerait à la chose suivante.
> La littérature biblique. Les œuvres de Swedenborg.
> La Divine Comédie de Dante.
> Le Paradis perdu de Milton.
> Le Voyage du pèlerin de Bunyan.
> La poésie de William Blake.
> Les différents récits d'Allan Poe. Les créations de Hawthorne. Les œuvres de Dumas, Hugo, Twain, Verne, Wells, Gaboriau, du Boisgobey, Doyle, Stevenson, Haggard[51], Hirata[52], etc.
> Il semblera étrange de traiter en même temps de la littérature biblique et des romans de détective de Gaboriau. Cependant, on peut leur trouver un point commun. Et c'est précisément ce point commun qui fonde la particularité du *Curious novel*. Je ne connais pas de terme pour le définir, mais on peut parler de mort, de mystère, de terreur, de ténèbres, d'horreur, de bizarre, de connaissance extraordinaire, de curiosité. J'ai le sentiment qu'il englobe tous ces concepts.
> Le but de cet ouvrage et de commenter et présenter ce type de *Curious novel*.[53]

De ce qui est considéré encore aujourd'hui comme relevant du roman policier au sens le plus large possible, on ne peut retenir que quatre noms (Poe, Gaboriau, du Boisgobey et Doyle). Tous les autres écrivains, quand il s'agit vraiment d'écrivains et non pas de scientifiques ou de philosophes, tel le Suédois Swedenborg (1688-1772), sont plutôt

---

[50] En anglais dans la version originale. Le livre IV s'intitule « Doyle & others ».

[51] Henry Rider Haggard (1856-1925) est surtout connu pour ses romans d'aventure dont l'action se passe dans des contrées exotiques, par exemple : *King Solomon's Mines* (*Les mines du roi Salomon*, 1885).

[52] Hirata Gennai (1728-1780) est un intellectuel de l'époque d'Edo, surtout remarquable pour son insatiable curiosité. Pharmacologue, il s'est intéressé aussi aux études hollandaises (études occidentales), à la physique, à la médecine, mais aussi à la littérature et à la peinture.

[53] Curious novel ノ中ニ含マル小説ノ例ヲ各階級ニ亙ツテ上グレバ次ノ如キモノデアル。 Bible ノ文学。 Swedenborg ノ諸作。 Dante ノ Divine Comedy。 Milton ノ Paradice Lost。 Bunyan ノ Pilgrim's progress。 William Blake ノ詩。 Allan Poe ノ諸編。 Hawthorn [sic] ノ諸作。Dumas, Hugo, Twain, Verne, Wells, Gaboriau, Du Boisgobey, Doyle, Stevenson, Haggard, 平田氏ノ諸作等。 Bible ノ文学ト Gaboriau ノ探知小説トヲ同日ニ談ズルノハ妙ニ思ハルノデアデアラウガ。ソノ間ニ見出スアル共通点ガアル。ソノ共通点コソ我ガ Curious novel ノ特徴デアル。コレヲ名付クベキ文字ヲ知ラヌガ、死ト云ヒ、神秘ト云ヒ、恐怖ト云ヒ、暗黒ト云ヒ、凄惨ト云ヒ、怪奇ト云ヒ、知識ノ凄サト云ヒ、好奇的ト云フ。コレラノ概念ヲ打ツテ一丸トシタアル感ジデアル。 斯カル Curious novel ヲ批評シ列挙スルノガ本書ノ目的デアル。 Edogawa Ranpo, *Extraordinaire*, p. 336-337.

proches du roman d'aventures ou du roman fantastique : les Français Alexandre Dumas (1802-1870) ou Jules Verne (1828-1905), les Britanniques H.G. Wells (1866-1946), H. Rider Haggard ou Robert Stevenson (1850-1894). Comme l'explique le futur Ranpo, ces récits sont tous liés par la recherche du mystère, que celui-ci provoque la peur ou la terreur, etc. Dans les polémiques qui éclateront dans le milieu du roman de détective japonais à partir des années vingt, on retrouvera chez certains, plus particulièrement chez les tenants d'un *tanteishôsetsu* « large », cette définition a minima du genre, où l'accent mis sur la curiosité, le bizarre, l'étrange constituera le point commun et suffisant pour faire de ces différents récits les représentants d'un même genre.

Les premiers essais de fictions

Parallèlement, *Extraordinaire* constitue l'une des premières expressions artistiques abouties de Ranpo. C'est aussi à la même époque (vers 1915)[54] qu'il écrit ses premiers textes. *Hinawajû* (『火縄銃』, L'Arquebuse)[55] est clairement sous l'influence de ses nouvelles lectures[56]. D'ailleurs, tout en reconnaissant cette filiation (il mentionne un ouvrage anglais d'histoires vraies d'enquêtes criminelles qu'il aurait lu à la bibliothèque de l'Université Waseda et dont il se serait inspiré[57]), Ranpo essaie surtout, lorsqu'il écrit *Quarante ans de romans de détective*, de trouver un intérêt « documentaire » dans cette nouvelle et de se mettre au niveau des écrivains européens : il se demande qui le premier, entre le Français Maurice Leblanc[58], l'Américain Melville Post[59] et lui-même, a eu l'idée de la mise à feu de la mèche suite à l'effet « loupe » de l'eau du vase[60].

---

[54] *Quarante ans de roman de détective*, ERZ 28, 39.
[55] On pourrait dire que cette nouvelle est la première œuvre que Ranpo a reconnue comme telle. Mais elle n'est publiée que bien plus tard, en 1932, lors de la parution des ses œuvres complètes chez Heibonsha. Ranpo semble toujours avoir été quelque peu négatif envers cette œuvre de jeunesse (il parle d' « enfantillages » dans *Quarante ans de romans de détective*, ERZ 28, 39). Voir résumé de l'histoire en annexe.
[56] Tout en fréquentant les bibliothèques de Tôkyô, il s'essaie ainsi à des traductions des nouvelles de Doyle (*Le Gloria Scott, Les trois étudiants, Les hommes dansant*).
[57] *Quarante ans de roman de détective*, ERZ 28, 38.
[58] Maurice Leblanc (1864-1941) est avant tout le créateur d'Arsène Lupin dont il a écrit les aventures de 1905 à 1939. Tout comme Conan Doyle, ce personnage de fiction va empêcher Leblanc de mener sa carrière vers d'autres horizons. De la même manière que l'écrivain écossais, l'auteur français fait disparaître Lupin dans *813* (1910) pour se consacrer à d'autres œuvres. Il sera obligé de le faire « renaître » suite à la pression du public.
[59] Melville Post (1869-1930), qui commence à écrire des romans policiers en 1898, est surtout connu pour son personnage de l'Oncle Abner, vivant dans la Virginie du début du XIXe siècle (personnage dont les premières aventures paraissent en 1911).
[60] *Quarante ans de roman de détective*, ERZ 28, 39.

Comme en miroir, et puisant à la source d'une autre tendance de ce qui appartiendra aussi au *tanteishôsetsu*, le roman d'aventure pour enfants, il écrit en 1915 la suite d'*Akuma ga iwa* (『悪魔が岩』, Le Rocher du diable)[61] que l'écrivain Mitsugi Shun.ei 三津木春影[62] était en train de faire paraître dans la revue *Shôjo no tomo* (『少女の友』, L'amie des jeunes filles) lorsqu'il décéda brusquement. La revue propose alors aux lecteurs d'envoyer une suite. Ranpo produit un texte qu'il n'a finalement pas posté. Au-delà de l'anecdote qui montre, encore une fois, que le milieu des années dix amorce pour Ranpo les véritables prémisses de sa future activité d'écrivain, la mort de Shun.ei est surtout un choc pour l'étudiant qu'il est. Dans *Extraordinaire*, il se pose en effet la question de savoir qui, Shun.ei mort, « pourrait bien prendre la relève et écrire des romans de détective »[63].

Comme l'explique Hamada Yûsuke 浜田雄介[64], ce texte contient déjà de nombreux éléments qui seront caractéristiques des futures œuvres de Ranpo : mise en avant de la psychologie des personnages, image de l'animal comme métaphore de la bestialité humaine, présence d'un code à déchiffrer, importance du paradigme de la chasse au trésor. Hamada affirme même que, si *La pièce de deux sen* est un des textes fondateurs du *tanteishôsetsu*, *Le Rocher du diable* est quant à lui un élément essentiel pour comprendre l'œuvre de Ranpo dans son ensemble, si l'on veut bien y inclure les longs récits populaires et les textes pour enfants. D'ailleurs, Hamada explique que *La pièce de deux sen* avait aussi été créée sous le signe de la chasse au trésor (quand bien même cette dernière se révèle être un canular), thème essentiel de la littérature d'aventure. Il propose ainsi une vision beaucoup plus large de l'œuvre de Ranpo, vision que nous reprenons à notre compte pour mieux saisir son aspect protéiforme et dépasser les débats souvent stériles autour de la nature des œuvres de cet auteur.

Parmi les aspects mis en avant par Hamada quand il relève les dispositifs narratifs annonciateurs du style de Ranpo, l'un d'eux nous paraît très important dans le cadre de notre recherche. Il s'agit « des appels pour résoudre ce mystère, tels un défi, lancés aux *chers*

---

[61] Voir annexe pour le résumé de l'histoire.

[62] Mitsugi Shun.ei (1881-1915) est particulièrement connu pour ses traductions des aventures du détective Thorndyke (appelé en japonais Kureta Hakase, 呉田博士), et de Leblanc (*813*).

[63] 彼ノ後継者トナツテ探偵小説ヲ書イテ呉レルモノハ誰ダラウ *Extraordinaire*, p.297.

[64] Hamada Yûsuke 浜田雄介, « *Akuma ga iwa* kaisetsu » (「『悪魔が岩』解説」, « Commentaire du *Rocher du diable* »), *Bungei bessatsu – Edogawa Ranpo – Dare mo ga akogareta shônentanteidan* (『文藝別冊―江戸川乱歩―誰もが憧れた少年探偵団』, numéro spécial d'*Arts et littérature* – Edogawa Ranpo – Le Club des jeunes détectives, l'admiration de tous), Tôkyô, Kawade Shobô Shinsha, mars 2003, p. 39-40.

lecteurs »[65]. En effet, alors que les quelques chapitres de Mitsugi Shun.ei ne possèdent pas ce type de tournure rhétorique, ceux de Ranpo, seulement sur quelques pages, en proposent plusieurs, répondant à différents objectifs. On peut compter cinq appels, placés à des endroits stratégiques du texte :

> **Chers lecteurs**, essayez de jeter votre regard sur le sol, devant Shôzô.[66]
>
> Qu'avait-il pu bien se passer, ensuite, d'horrible entre eux deux [le scorpion et Shûzô] ? **Ah ! Essayez donc de l'imaginer** ![67]
>
> **Chers lecteurs** ! Arrivé à ce stade, il y a quelque chose d'incompréhensible. Qui y avait-il donc au-dessus du double-fond de la petite boîte en étain ? Qu'avait donc emporté l'homme bizarre qui avait surpris hier soir Shôzô et qui était parti en laissant le morceau de cuir sur lequel était inscrit cet important code secret ?[68]
>
> **Eh bien, dites-moi** ! Qui pensez-vous que cela soit ? Le destin est vraiment étrange. Ce matelot qui avait été précipité il y a deux jours dans la mer après avoir été poignardé par Shûzô était vivant et ils se retrouvaient, avec Shôzô, dans un lieu bien particulier. [69]
>
> **Voilà, chers lecteurs**, l'histoire du *Rocher du diable* se termine ainsi sur une belle fin. Cependant, vous devez tous avoir encore à l'esprit des questions non résolues. Qui est cet homme louche qui a cassé la petite boîte en étain ? Qu'y avait-il au-dessus du double-fond de celle-ci ? D'où venait cet incroyable scorpion trouvé mort dans le jardin ? Pourquoi sa pince droite avait-elle été arrachée ? Et ensuite, qu'était-il arrivé à ce démoniaque Shûzô que l'on peut considérer comme l'autre héros de cette histoire ? Pourquoi avait-il disparu comme dans l'obscurité après nous être apparu, une seule fois, sur la côte du Rocher du diable ? Je peux répondre en quelques mots à toutes ces questions.
>
> Quelques jours plus tard, on découvrit sous la véranda de la maison de Shôzô le cadavre en putréfaction d'un être humain. Son visage était horriblement déformé et on ne pouvait savoir qui c'était, mais en l'inspectant, on vit qu'il lui manquait une moitié de l'oreille droite : on sut son identité. Cependant, ceux qui regardèrent la partie restante de l'oreille eurent la chair de poule. Y était accrochée, de manière dégoûtante, la pince qui avait été arrachée du scorpion.[70]

---

[65] 「読者諸君」に対する挑戦めいた謎解きの呼びかけもなされている。 Edogawa Ranpo, *Akuma ga iwa* (『悪魔が岩』, Le Rocher du diable), *Bungei bessatsu – Edogawa Ranpo – Dare mo ga akogareta shônentanteidan*), p. 40.

[66] **読者諸君**、試みに省三の立って居る前の地上に目を注いでごらんないさい。*Ibid.*, p. 26.

[67] 此後この両者の間に、どんな傷ましい関係が生じて来るか、**アア想像して御覧なさい**。*Ibid.*, p. 26.

[68] **読者諸君**、茲に至って一つ分らぬことが出来ました。錫の小函の二重底の上の方に一体何が入って居たのでしょう。昨夜省三を驚かした疑問の曲者は此大切な暗号文の滑皮を取らずして全体何を取って行ったのでしょう。*Ibid.*, p. 28.

[69] **サテ皆様**これを誰れだと思います。実に運命は不思議なもの、一昨日の朝鷲三に斬りつけられて海に落ちた、あの船員が生きて居て妙な所で省三と再び面を合せたのです。*Ibid.*, p. 31.

[70] **サテ読者諸君**、悪魔が岩の物語もこれで目出度い終りを告げました。が、皆様の頭には未だ終りを告げぬ疑問が大分あるでしょう。錫の小函を破した曲者は誰れか、函の二重底の上の方には何が這入って居たか、庭に死んで居た物凄い蝎は何所から来たか、どうしてその右の鋏がちぎれて居たか。それか

Première mise en place de ce qui sera caractéristique des futurs textes de Ranpo, ces appels au lecteur (ici le jeune lecteur) répondent à deux objectifs : résumer les événements, permettre une pause discursive, et, souvent dans un même temps, embrayer sur la réflexion, sur le futur du récit. Les appels au lecteur sont ainsi positionnés à des nœuds chronologiques du récit : ils font le lien entre l'avant et l'après de celui-ci. La théorie narratologique, à la suite de Genette, marque fondamentalement la différence entre l'histoire, le récit et la narration[71]. Dans ce texte, les appels au lecteur sont ainsi entièrement insérés dans le cadre de la narration : l'histoire est terminée depuis bien longtemps, mais le récit, et à sa suite, l'acte de lecture, sont « manipulés » par cette technique narrative qui permet de captiver le lecteur au sujet d'une histoire au déroulement très simple. L'apport de Ranpo est donc d'abord à rechercher du côté des dispostifs narratifs du récit.

Si les appels au lecteur sont pour ces quatre exemples évidents du fait même de leur lexique (« dokusha shokun »[72] ou bien « minasama »[73]) et de par leur structure grammaticale (utilisation de la forme de politesse en *–masu* dans un texte écrit à la forme neutre[74]), une analyse plus fine encore du texte nous montre que le lecteur est beaucoup plus souvent pris au jeu par un brouillage incessant des discours libres, directs et indirects. La question de la source d'énonciation, de la voix dans un texte fonde une partie de la réflexion narratologique et reste encore une question épineuse, sans solution[75]. Le discours indirect libre correspond à la citation, en l'absence de marques typographiques (propres au style

---

らこの物語の副主人公とも云うべきあの魔物の様な鷲三はどうしたか、悪魔が岩の海岸へ一度頭を出した切りでその後杳として行方の知れなかったのは何故のである。それらの沢山の疑問は、只数言を以つて答える事が出来ます。　その後ある日、省三の家の縁に下から腐爛した人間の死骸が発見されました。ひどく相好が変って居るので一寸誰れであるか、分らなかったが、よく検べると右の耳が半分ないので、その正体が判然した。が、その半分残った耳たぶを見ると、人々はゾッと肌に粟を生じた。其所には引きちぎれた蝎の鋏が気味悪くブラリと下って居ったのである。*Ibid.*, p. 34.

[71] Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 71-76.

[72] 読者諸君 (chers lecteurs).

[73] 皆様 (vous tous).

[74] L'utilisation de la forme *-desu*/*-masu* ne nous paraît cependant pas déterminante dans notre analyse. Si elle présuppose, plus que la forme neutre, un rapport interlocutoire effectif entre les deux pôles de la communication, le fait que la forme polie soit utilisée chez d'autres auteurs sans qu'il y ait vraiment de rapport d'intimité communicationnelle, couplé au fait que cette forme a longtemps été une des possibilités de la nouvelle langue écrite japonaise émergeant à la fin du XIXe siècle, rendent difficile l'affirmation selon laquelle l'utilisation de cette forme par Ranpo est déterminante dans la compréhension du fonctionnement de ses textes. Elle peut être cependant un élément supplémentaire qui vient confirmer d'autres dispositifs narratifs.

[75] Voir par exemple l'ouvrage de Sylvie Patron qui analyse le statut du narrateur et plus particulièrement le chapitre concernant la théorie du discours indirect libre d'Ann Banfield (*Le Narrateur*, Paris : Armand Colin, 2009). Elle y synthétise toutes les approches narratologiques au sujet du narrateur, remettant en cause la thèse genettienne selon laquelle tout récit possède un narrateur.

direct), d'éléments proférés ou pensés par un personnage. Le discours direct libre, quant à lui, représente la version oralisé du discours indirect libre, avec une utilisation du présent pour le premier tandis que les temps du passé correspondraient davantage au discours indirect libre[76].

Toutes ces théories, fondamentales pour comprendre les relations entre narrateur, auteur, narrataire et lecteur présentent cependant un désavantage lorsqu'on sort de la sphère des langues occidentales. En effet, elles peuvent devenir inopérantes, ou tout au moins, difficilement applicables. La théorie des discours direct et indirect libres repose sur un aspect important du fonctionnement des langues occidentales : la présence d'un pronom sujet et/ou la marque de la personne par le verbe. Il n'en est rien en japonais : le sujet n'est pas obligatoire et le verbe ne marque pas la personne mais le degré hiérarchique entre les interlocuteurs. Ainsi, s'il apparaît assez évident d'après Ann Banfield[77] que la présence des première ou troisième personnes joue un rôle fondamental dans sa réflexion, le fait que certaines phrases japonaises ne marquent nullement celles-ci, malgré l'existence du discours libre, permettent de nuancer ses conclusions.

Ici Ranpo, comme dans ses futures œuvres, exploite intentionnellement ce brouillage entre les discours direct et indirect libre (sans, bien sûr, faire œuvre théorique) : qui parle ? Est-ce la pensée du personnage sur lequel est focalisé le texte qui est rapportée ? Est-ce le narrateur qui se pose la question ? Ne serait-ce pas le narrateur, ou l'auteur, qui pose la question aux lecteurs ? Cette ambigüité du contexte d'énonciation permet à Ranpo de lier son texte davantage encore au lecteur.

Ce dispositif narratif, par l'absence, en japonais, de toute marque de ponctuation et de forme grammaticale permettant de différencier le discours des personnages de celui du narrateur, est souvent utilisé pour exprimer le monologue intérieur. Dans *Le Rocher du diable*, Ranpo fait sienne cette technique d'écriture. La plupart des pensées de Shôzô sont rapportées ainsi, sans marque spécifique :

> Shôzô sortit tout doucement de son lit. Il ne savait quoi penser des bruits de la nuit passée, surtout ceux près du débarras. **Et s'il s'était fait dérober la petite boîte ?** Il descendit à pas de velours l'escalier et ouvrit légèrement un des volets face au jardin.[78]

---

[76] Laurence Rosier, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Bruxelles : Duculot, 1999, p. 272.
[77] Ann Banfield, *Phrases sans parole : théorie du récit et du style indirect libre* (1982), trad. de l'anglais par Cyril Veken, Paris : Seuil, 1995.
[78] 省三は静かに床を脱け出でた。昨夜の物音、殊に物置の付近の物音というのが心配である。**若しやあの小函を盗まれたのではあるまいか。**忍足に階段を下り、庭に面した雨戸を一枚ソッと開いた。Edogawa Ranpo, *op. cit.*, p. 25.

La possibilité offerte par la langue japonaise de ne pas utiliser de pronom personnel – et de ne pas avoir de marque de personne sur les verbes – rend l'ambivalence encore plus remarquable dans ce texte. « Et s'il s'était fait dérober la petite boîte ? » pourrait tout aussi bien être compris et traduit par « Et si je m'étais fait dérober la petite boîte ? ». L'impossible détermination de la source d'énonciation peut donc être aussi envisagée comme l'imbrication des deux instances d'énonciations volontairement fondues en une seule entité.

Dans le texte de Ranpo où ce style est employé uniquement pour le discours intérieur et presque systématiquement pour des questions, l'ensemble devient encore plus complexe et permet d'envisager une troisième source d'énonciation, par association (mais encore une fois, sans que ce soit possible de déterminer l'unique source) : le lecteur. Le narrateur, un des possibles agents, en formulant ces questions, peut se les formuler à lui-même, mais aussi au lecteur, comme pour marquer d'une autre façon les techniques d'appel. On peut surtout envisager, car rien dans la structure du texte ne l'interdit, que ces questions, puisqu'elles sont en rapport direct avec la progression du récit, sont l'expression du questionnement du lecteur. Le brouillage des deux types de discours libres dans le cadre de la langue japonaise permet donc, dans ce cas précis, l'assimilation du lecteur au narrateur et au personnage. La proximité des appels au lecteur rend par « capillarité » cette possibilité encore plus sensible dans le cadre d'une lecture suivie du texte de Ranpo :

> Retenant d'une main sa poche, il rentra chez lui d'une démarche lourde. Il n'avait fait que deux, trois pas lorsque, bizarrement, il s'arrêta tout d'un coup. Il ne bougeait plus, fixant le sol devant lui à une trentaine de centimètres. **Qu'est-ce qui avait pu le surprendre ?** La couleur de ses yeux qu'il ouvrait de plus en plus grand avait viré au blanc pâle. **Chers lecteurs**, essayez de jeter votre regard sur le sol, devant Shôzô. Etait allongé, là, un étrange petit animal.[79]

« Qu'est-ce qui avait pu le surprendre ? » ne peut bien sûr pas être le contenu des pensées de Shôzô. Le narrateur peut tout aussi bien s'adresser à lui-même ou s'adresser aux lecteurs. Mais la présence, deux phrases plus loin, d'une adresse introduite par « chers lecteurs » renforce l'impression selon laquelle les questionnements peuvent être l'expression du monologue intérieur du lecteur au cours de l'acte de lecture.

Si on ne peut aller jusqu'à dire que les phrases en discours libre sont les pensées du lecteur formulées en tant que telles, l'insistance des appels rend la présence de ce dernier

[79] 片手に懐をおさえ乍らトボトボと引返す。二三歩を歩くと、どうしたものか彼はヒョッと立止まった。一尺計り前方の土を見詰めた儘動かない。**何に驚いたのであろう。**見る見る目が大きく開いて来る色が青白く変って来る。**読者諸君**、試みに省三の立って居る前の地上に目を注いでごらんないさい。*Ibid.*, p. 25-26.

tout au long du texte prégnante, le transformant en « personnage » du texte (le fait même que le récit se termine par une adresse au lecteur renforce cette impression). Il suit de manière haletante l'histoire de Shôzô et ses questions sont reformulées par le narrateur. Le questionnement de ce dernier peut être ainsi envisagé comme une béquille pour le lecteur, une sorte d'aide à la lecture. Le narrateur (se) pose ou reformule des questions que le lecteur pourra se poser, par identification avec celui-là, pour saisir les nœuds essentiels de la progression du récit.

Cette analyse de la fonction des appels au lecteur dans un des premiers textes de Ranpo, avant même qu'il ne publie, presque dix ans plus tard, en 1923, *La pièce de deux sen*, montre combien sa volonté d'écrire est liée à celle de guider son lecteur pour l'amener à un certain type de lecture. A ce stade, l'accompagnement du lecteur n'est pas encore marqué par le jeu avec ce dernier : il ne tente pas de le piéger et essaie juste de lui faire saisir les étapes importantes du récit.

Point important qu'il faut retenir et qui apparaît dès cette œuvre : Ranpo semble ne pouvoir envisager l'écriture d'un récit où le lecteur, qui se doit d'être guidé, soit absent. Ce contexte d'énonciation particulier s'exprime dès les années dix sous plusieurs formes : activités « pédagogiques » à travers différentes associations auxquelles il a participé, création (ou tentatives de création) de revues pour enfants, écriture de multiples textes où le lecteur est visiblement envisagé sous diverses formes. A chaque fois, la thématique du partage avec l'auditeur, le spectateur, le lecteur est une donnée fondamentale de l'originalité des textes.

Le roman de détective de Ranpo prend donc ses racines dans une multitude de sources : même si l'étudiant qu'il est au milieu des années dix découvre et assimile très rapidement les modèles du roman policier classique, les influences chez lui sont autrement plus larges et vont être déterminantes pour la suite de son œuvre créatrice. Finalement, Poe, Doyle, Freeman ne représentent qu'une part infime des sources qui forment la base du roman de détective propre à Ranpo et qui sera considéré par beaucoup comme la forme séminale du roman de détective japonais d'avant-guerre[80].

Son œuvre, à travers *L'arquebuse* et *Le Rocher du diable*, apparaît dès ses débuts tel Janus, double : certains récits, peu nombreux, appartiennent à un genre qui se voudra plus orthodoxe mais fortement influencé par les grands écrivains européens et américains, tandis que d'autres, en plus grand nombre, font partie d'un autre genre, peut-être plus

[80] Malgré les tentatives de dénégation de Ranpo et d'autres écrivains contemporains plus tard.

personnel, plus ouvert à d'autres types d'écritures, qui deviendra vite la marque de fabrique de Ranpo dès le milieu des années vingt.

2. Le roman de détective selon Ranpo

Le statut des œuvres de Ranpo au cours des années d'avant-guerre est marqué d'une double et paradoxale évolution. Alors qu'en 1923 il frappe un grand coup avec la parution de sa première nouvelle, symbolisant ainsi le début d'une nouvelle période dans l'histoire du roman de détective original, il atteint le faîte de la reconnaissance publique au début des années trente, reconnaissance qui est cependant caractérisée par un écart de plus en plus large avec l'orthodoxie du roman de détective. De jeune représentant de la nouvelle garde, il devient rapidement un auteur qui déçoit certains écrivains du genre, suite au virage qu'il prend dès les débuts de cette décennie. Dans « *Injû* ginmi » (「「陰獣」吟味」, « Analyse de *La bête dans l'ombre* »), article paru dans le numéro d'août 1934 de la revue *Purofiru* (『プロフィル』, Profil), Inoue Yoshio 井上良夫[81] écrit ainsi à propos de l'évolution du style de Ranpo :

> A partir du moment où Ranpo s'est tourné vers le *thriller*, ma fièvre pour cet auteur est largement retombée : j'ai commencé à le regarder d'un œil critique et, actuellement, je ne le trouve plus si intéressant que cela.[82]

Même si le critique semble revenir sur cette déclaration dans les lignes qui suivent en concédant qu'il a été grandement impressionné par *Le démon de l'île isolé*, son jugement est fondamentalement négatif concernant ses œuvres de format long. *Le démon de l'île isolé* qui, comme nous le verrons, est annonciateur du changement de style de Ranpo, comporte deux aspects qui ont marqué Inoue : « L'auteur a fait siennes […] les techniques souhaitables d'un roman de détective orthodoxe »[83] mais Inoue « a été exaspéré par ses sempiternelles marottes »[84]. Kigi Takatarô 木々高太郎[85], écrivain représentant la « deuxième

---

[81] Inoue Yoshio (1908-1945) est un des représentants du roman policier d'avant-guerre les plus influents sur l'œuvre critique de Ranpo. A partir du début des années trente, il publie de nombreux essais sur le roman de détective anglophone et propose plusieurs traductions. C'est lui qui, durant toute cette décennie, permet à Ranpo d'enrichir ses connaissances concernant la branche anglo-américaine du genre.

[82] 乱歩氏がスリル物に筆を転じてから私の乱歩熱も大分下火になって、段々批判的な目で見るようになり、今ではそれ程面白いとも思わない。Inoue Yoshio, « *Injû* ginmi » (「「陰獣」吟味」, « Analyse de *La bête dans l'ombre* »), in Nakajima Kawatarô, *Edogawa Ranpo : critiques et analyses*, p. 42.

[83] 作者が本格物に望ましいテクニックを[…]時分のものにし切っている *Ibid.*, p. 42.

[84] いつものあくどい乱歩趣味には辟易した *Ibid.*, p. 42.

[85] Kigi Takatarô (1897-1969) débute sa carrière d'auteur de romans de détective au milieu des années trente. Son œuvre est particulièrement remarquable dans le sens où il est le tenant d'un *tanteishôsetsu* à l'acception la plus large possible, dans lequel l'aspect littéraire prime sur les éléments policiers. Il développe cette thèse lors d'un des grands débats sur la nature du roman de détective qui l'oppose à Kôga

vague »[86] des auteurs de romans de détective, se montre tout aussi circonspect devant l'évolution de Ranpo et l'exprime dans un essai publié dans le numéro de mai 1935 de la revue *Tantei Bungaku* (『探偵文学』, Littérature policière). Ce texte est composé de deux grandes parties, la première où il dit s'exprimer en tant que lecteur, la seconde où il se positionne en tant qu'écrivain. Après les formules d'usage concernant l'importance de Ranpo dans l'histoire du roman de détective, voire de la littérature japonaise, il considère que son œuvre est formée de deux grandes catégories. La première contient des œuvres telles *La pièce de deux sen, Le test psychologique*, *Nihaijin* (『二廃人』, *Deux vies gâchées*)[87], *Zakuro* (『石榴』, La grenade)[88], toutes des nouvelles, qu'il classe au rang de chefs-d'œuvre de la littérature mondiale. En revanche,

> […] l'autre catégorie fait référence aux œuvres telles que *Le masque d'or*, *Le nain*, *L'homme-araignée* ou bien *L'affaire de l'auberge Au Bord du Lac*. Le hasard laisserait penser qu'il n'y ait que des œuvres au format long dans cette catégorie, mais elles n'appartiennent pas à celle-ci parce qu'elles sont de cette taille. Peu m'importe qu'elles soient célèbres et populaires actuellement. Que je dise franchement les choses. Pour moi, toutes ces œuvres ne sont que des histoires, de la lecture sans intérêt, des articles de journaux. Dit de manière négative, elles semblent exister seulement parce qu'on déclare que ce sont des romans de détective. […]
>
> Voilà ce que je pensais en tant que lecteur. Je me disais parfois la chose suivante. Edogawa Ranpo, à travers les œuvres de la première catégorie, améliorait son style et le roman de détective, mais, avec celles de la seconde catégorie, ne serait-il pas en train de se rabaisser lui et les romans du genre ? A cette pensée, j'étais furieux envers Ranpo. C'était une colère que je ressentais parce que je l'aimais. Aussi, lorsque certaines jeunes personnes le critiquent, je ne peux que comprendre leur attitude, du fait de ma propre expérience.[89]

Saburô, le tenant du roman orthodoxe. Il reçoit en 1937 le prix Naoki et fonde la même année l'une des dernières grandes revues d'avant-guerre, *Shupio* (à propos de cette revue, voir note 157 p. 107).

[86] Gôhara Hiroshi 郷原宏, *Monogatari Nihon suirishôsetsu shi* (『物語日本推理小説史』, Histoire du roman policier japonais), Tôkyô : Kôdansha, 2010, p. 231.

[87] Publiée en juin 1924 dans *Shinseinen*. Le titre en japonais signifie : « Les deux invalides ». On peut trouver cette nouvelle dans le recueil *La chambre rouge*, trad. par Jean-Christian Bouvier, Arles : Philippe Picquier, 1990, rééd. 1995). Voir résumé de l'histoire en annexe.

[88] Publiée en septembre 1934 dans la revue *Chûô kôron*. Voir résumé de l'histoire en annexe.

[89] […] もう一種は、「黄金仮面」「一寸法師」「蜘蛛男」「湖畔亭事件」の如き作品である。偶然に長篇のみが第二種に入るように見えるが、それは長篇だからというわけではない。それが有名であり、そして世の中からもてはやされていても、一向差支えない。思い切って私は言う。私には、これ等の作品は、唯、物語りであり、書き物であり、記事であり、悪るく言えば、既に述べた、探偵小説であると言うことだけで、存在しているもののように見えるのだ。「…」江戸川乱歩の読者として、私はそんな風であった。或時は思った。第一種の如き作品によって、江戸川乱歩は自らを高めると共に、探偵小説を高めているに係らず、第二種の作品で、それを又自ら低めているのではないかと。そう思う時に、江戸川乱歩に対して憤りを感じた。愛するがための憤りであった。それで、今の若い人々のうちに、乱歩の悪口を言う人があるのを、私は、そんな風な経験から同感する点があるのである。 Kigi Takatarô, « Edogawa Ranpo ron » (「江戸川乱歩論」, « Edogawa Ranpo »), in Nakajima Kawatarô, *op. cit.*, p. 49.

Ce commentaire qui ne laisse guère de place à la nuance est pourtant corrigé quelques lignes plus loin lorsqu'il s'exprime en tant qu'écrivain. En effet, après avoir relu certaines des œuvres de cette seconde catégorie, il admet avoir retrouvé des éléments de la première catégorie « dans la structure interne, de manière isolée (en d'autres termes, les situations) »[90] de ces longs récits. Le mot de « situations » (en transcription phonétique) n'est pas clair dans le texte de Kigi, mais, tout comme dans le cas d'Inoue, son embarras est certain face à cet écrivain populaire qui représente la vitrine du roman de détective japonais. En effet, au cours de ces années trente où une nouvelle génération d'écrivains, soutenus par l'apparition de nombreuses revues spécialisées, commence sa carrière, les choix stylistiques et éditoriaux de Ranpo posent un problème à la jeune garde.

Le regard négatif dirigé vers ces textes est pérennisé dans le discours des spécialistes du roman de détectives japonais dès l'après-guerre. Nous avons déjà vu combien la volonté de canonisation d'un certain type de *tanteishôsetsu* à cette période avait eu pour conséquence le rejet dans un magma guère définissable toute une partie des productions qui avaient pourtant été écrites, présentées et lues comme des romans de détective au moment de leur parution. Les œuvres de Ranpo subiront le même ostracisme. Nakajima Kawatarô est un exemple parmi d'autres de cette vision dépréciative des œuvres des années trente. Du fait de son statut longtemps incontesté d'historien du genre, son influence sera longtemps dominante dans les études[91]. En octobre 1954, dans un numéro spécial de *Hôseki bessatsu* (『宝石別冊』, Joyaux – Numéro spécial) publié à l'occasion du soixantième anniversaire de la naissance de Ranpo, il propose une vision d'ensemble de l'œuvre de l'écrivain. Quand il aborde la question des œuvres des années trente, et surtout l'influence de celles-ci sur le lectorat japonais, il se révèle partagé :

> Les romans de détective de format long de Ranpo captivèrent immédiatement des millions de lecteurs. Cependant, dans le même temps et de manière un peu trop rapide, Ranpo a été identifié au roman de détective. Par

---

[90] その個々の、部分的構成に、(即ちシチュエーションに) *Ibid*. p. 50.

[91] Yoshida Morio revient sur cette position hégémonique de Nakajima dans l'ouvrage cité précédemment (voir note 19 p. 46). Il constate (p. 11) que l'histoire officielle du genre doit beaucoup à Nakajima qui, cependant, reste entièrement confiné dans sa réflexion à l'intérieur de la vision historique de *Gen.eijô* (『幻影城』, Le château des illusions), ouvrage de réflexion théorique publié par Ranpo en 1951. Ranpo, dans cet ouvrage, met en place les critères d'identification du roman policier tels qu'ils vont être adoptés dans l'après-guerre, critères fortement influencés par le roman policier américain. Nakajima, en reprenant à son compte les critères de Ranpo développés dans *Le château des illusions* analyse la période d'avant-guerre, de façon biaisée, en ignorant l'originalité de la création des années vingt et trente. Tel est le phénomène que nous avons vu à l'œuvre dans le chapitre consacré à l'historicité de la réflexion sur le « genre policier », avec la question du « *tanteishôsetsu* originel ».

conséquent, il est indéniable que le lecteur populaire en a déduit une certaine conception de ce genre.[92]

Nakajima ne peut s'empêcher, même de manière détournée, d'exprimer sa réprobation face à ces textes qui seraient la cause de la mauvaise compréhension du grand public concernant la nature du roman policier. L'aveuglement du lectorat qui n'arriverait pas à se défaire de cette image réductrice semble agacer ce spécialiste, considéré comme un continuateur de l'œuvre critique de Ranpo, qui doit malgré tout reconnaître le succès populaire des romans long[93].

Sans aller jusque là, force est de constater que la partie de l'œuvre de Ranpo la plus lue et la plus connue est celle qui a été le plus longtemps déconsidérée, du fait de son aspect répétitif, parfois maladroit dans sa construction et finalement éloigné du canon du genre que Ranpo voudra imposer lui-même dans les années cinquante.

Si l'on tient compte du genre et de la relation au lectorat, on peut ainsi discerner trois grandes périodes dans la production littéraire de Ranpo durant les années vingt et trente, périodes marquées pour chacune par un type de formats particuliers. Cette partition en trois temps ne doit pas cacher une continuité et finalement un jeu de va-et-vient constant comme nous le constaterons tout au long des lignes qui vont suivre.

---

[92] 氏の長篇探偵小説は一挙に百万の読者を獲得した。併し同時に江戸川乱歩即探偵小説という近視眼的観察で、一般大衆が探偵小説の概念を抽象したことも否めない。Nakajima Kawatarô, « Ranpo bungaku no chôkan » (「乱歩文学の鳥瞰」, « Vue d'ensemble de l'œuvre de Ranpo »), in Nakajima Kawatarô, *op. cit.*, p. 64.

[93] Comme le constate Nakajima dans son *Histoire du roman policier japonais* (『日本推理小説史』, Nihon suirishôsetsu shi) en trois volumes (Premier volume, publié en 1964 chez Tôgensha, le deuxième et le troisième chez Tôkyô Sôgensha, respectivement en 1994 et 1996) , dans laquelle il consacre un chapitre conséquent sur ces longs récits (Dans le deuxième volume, de la page 150 à la page 170) , la réévaluation du statut et de la qualité de ces récits remonte à l'essai d'Ôuchi Shigeo en 1975 (voir p. 48). Il faudra cependant attendre les années quatre-vingts, avec la revalorisation de la paralittérature, pour que Ranpo soit considéré comme un écrivain dont l'œuvre, même la plus « populaire » (dans ce que ce terme peut avoir de plus péjoratif), puisse être étudiée sous ses différents aspects. Cette période coïncide avec l'arrivée dans le milieu de la critique littéraire des générations qui ont connu les grands bouleversements étudiants de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix, période où Ranpo est redécouvert, en tant que lecture subversives, en opposition avec la grande littérature de Meiji et de Taishô. Ces dernières décennies, on assiste même à une réévaluation généralisée de son œuvre. Dans le numéro de juin 2009 de la revue d'études littéraires *Kokubungaku* (『國文學』, Littérature nationale), à l'occasion d'un entretien intitulé symboliquement « Gendai shôsetsu no kigen – Buruton, Ranpo, soshite Tôkoku » (「現代小説の起源―ブルトン、乱歩、そして透谷」, « Les Origines du roman contemporain – Breton, Ranpo et Tôkoku») , le critique littéraire Andô Reiji 安藤礼二 déclare même que « les concepts proposés par Foucault dans *Raymond Roussel* se retrouvent tous dans les récits de Ranpo, et qui plus est, dans ses récits à visée populaire. Tout comme Deleuze et Derrida ont analysé Kafka, tout comme Foucault a étudié Raymond Roussel, il nous faudrait nous intéresser à Ranpo » (Andô Reiji, « Gendai shôsetsu no kigen : Buruton, Ranpo, soshite Tôkoku » (「現代小説の起源―ブルトン、乱歩、そして透谷」, « Les origines du roman contemporain : Breton, Ranpo et Tôkoku»), *Kokubungaku* (『國文學』, Littérature nationale), Tôkyô : Gakutôsha, juin 2009, p. 17).

Format court et format long : une réelle opposition ?

De mars 1923 à mars 1927, le format court constitue le format de prédilection de Ranpo. Marc Lits explique que le roman policier est structurellement et historiquement lié à la nouvelle du fait que l'un de ses créateurs, Poe, y utilise « deux procédés indispensables pour que le genre policier puisse naître : la composition à rebours qui part de la solution et reconstruit l'histoire à l'envers, l'effet à produire »[94]. Ranpo ne crée donc pas une œuvre originale, il suit ses maîtres. Cependant, ses goûts personnels et les contingences éditoriales propres au Japon se combinent de manière inextricable pour expliquer le choix de la nouvelle chez lui.

Selon Yamaguchi Kôji 山口功二, l'ère Taishô est marquée par un développement jusque-là inconnu de la revue, support éditorial idéal face à la multiplication des centres d'intérêts des lecteurs et à l'accélération du rythme de vie[95]. Le *tanteishôsetsu*, tel qu'il se met en place au début des années vingt, suit cette même tendance vers le format court. Le hiatus d'une vingtaine d'années depuis Kuroiwa Ruikô dont les œuvres, après une version en feuilleton, étaient rapidement publiées avec succès en un seul volume, a rendu caduc ce type de format pour le roman policier. Et ce d'autant plus que, comme nous l'avons écrit, les années dix, pour ce genre, sont d'abord l'apanage d'écrivains tels Tanizaki qui a pour format de prédilection la nouvelle à cette époque.

Les écrivains de *tanteishôsetsu* des années vingt et trente se tournent tout naturellement vers les revues spécialisées qui, malgré leur difficulté à s'affirmer et à perdurer, constituent l'espace privilégié d'expression de ce genre. Seuls quelques rares auteurs, Ranpo, et dans une moindre mesure, Kosakai Fuboku, Kôga Saburô 甲賀三郎[96],

---

[94] Marc Lits, *Le genre policier dans tous ses états : d'Arsène Lupin à Navarro*, Limoges : PULIM, 2011, p. 49.

[95] Yamaguchi Kôji, « Ranpo sakuhin to shinbun, zasshi, tankobon, zenshû soshite kôdansha bunka », (「乱歩作品と新聞、雑誌、単行本、全集そして講談社文化」, « Les œuvres de Ranpo et les journaux, les magazines, les livres, les œuvres complètes et aussi la culture de la Kôdansha »), *Kokubungaku kaishaku to kanshô bessatsu : Edogawa Ranpo to taishû no nijusseiki*, p. 80.

[96] Kôga Saburô (1893-1945) est un des tenants les plus affirmés de la mouvance orthodoxe du roman de détective d'avant-guerre. De formation scientifique, il publie sa première œuvre en 1923 dans *Shinseinen*, *Shinjutô no himitsu* (『真珠塔の秘密』, L'énigme de la tour de perles). Outre ses œuvres de fiction, il a marqué le milieu des années trente par sa participation à la polémique qui l'a opposé à Kigi Takatarô concernant la nécessité de l'intégration d'éléments artistiques dans le roman de détective. Kôga n'a cessé de clamer l'importance absolue de la primauté de la déduction dans ce genre. Pour appuyer sa théorie, il a publié dans *Purofiru*, en janvier 1935, *Tanteishôsetsu kôwa* (『探偵小説講話』, Leçons sur le roman de détective).

Ôshita Udaru 大下宇陀児[97] et Hamao Shirô 浜尾四郎[98], réussissent à dépasser cette frontière et à être publiés dans des journaux et des magazines généralistes. Les revues spécialisées, n'ayant souvent guère de moyens, fortement dépendantes d'une seule personnalité qui apporte son soutien financier[99], ne peuvent que proposer un espace restreint, sous la forme de nouvelles. Les grandes revues généralistes, quant à elles, resteront longtemps frileuses dans leur attitude face au roman de détective qui demeure un genre mineur au cours des années vingt. Ainsi, *Injû* (『陰獣』, *La bête dans l'ombre*)[100], commande d'une de ces grandes revues, *Kaizô*, a été finalement publiée dans *Shinseinen*[101] du fait de l'ampleur prise par le texte, beaucoup plus long que prévu initialement.

> Alors que j'avais l'intention d'honorer la commande de quarante-cinq pages, j'arrivai déjà à cent et je n'avais toujours pas terminé. Comme je suis absolument incapable de réduire un texte, je demandai conseil auprès de Satô [un représentant de *Kaizô*] qui m'expliqua que c'était encore acceptable si je me cantonnais à une centaine de pages, mais qu'il serait très embarrassé si j'allais au-delà. Mais alors que j'approchais de la fin et que j'atteignais les deux cents pages, je décidai de présenter mon texte ailleurs. Comme aucune autre revue à part *Shinseinen* n'était prête à acheter ce genre de récit, j'en parlais à Yokomizo qui me fit plaisir en m'annonçant qu'ils attendaient justement quelque chose de ma part. Comme la publicité avait déjà été faite, le texte rencontra un succès inattendu et même publié en un volume il se vendit plutôt bien.[102]

---

[97] Ôshita Udaru (1896-1966) commence à publier des nouvelles dans *Shinseinen* en 1925 et va produire de très nombreuses œuvres, nouvelles et longs formats. A partir de 1929, il devient écrivain professionnel. Ses textes, tout en se voulant populaires, sont marqués par un fort intérêt pour la psychologie criminelle. Il rejette les personnages de détectives surhumains et il peut être considéré, de ce point de vue, comme un des précurseurs d'une école sociale du roman policier qui s'épanouira après-guerre avec son plus éminent représentant Matsumoto Seichô.

[98] Hamao Shirô (1896-1935), après des études de droit, devient procureur, puis avocat. C'est par ce biais qu'il va s'intéresser à la criminalité puis au *tanteishôsetsu*. Il publie sa première œuvre en 1929, dans *Shinseinen*, *Kare ga koroshita ka* (『彼が殺したか』, Est-ce lui qui l'a tué ?). Il sera fortement influencé par Van Dine : certains de ses textes sont des hommages à l'auteur américain. Outre le roman de détective, il partage avec Ranpo un autre centre d'intérêt, la question de l'homosexualité.

[99] Par exemple les revues *Himitsu tantei zasshi* (『秘密探偵雑誌』, Revue du secret et de la déduction) et *Tantei bungei* (『探偵文芸』, Littérature policière) qui n'ont connu que 5 numéros (respectivement 3 et 2) entre 1923 et 1927 avaient été publiées grâce au soutien financier de Matsumoto Tai 松本泰 (1887-1939) et de son épouse Keiko 恵子 (1891-1976). Ces deux représentants du genre ont été les rares à ne pas appartenir à cette époque aux nombreux romanciers issus de *Shinseinen*.

[100] Publié de juillet à septembre 1928. Voir résumé de l'histoire en annexe.

[101] Il faut d'ailleurs constater que *Shinseinen*, qui se détache des autres revues de détective de l'époque par son aura et par le nombre d'exemplaires parus chaque mois (environ 50 000), privilégie aussi le format court lorsqu'il s'agit de lancer un nouvel écrivain.

[102] 四五十枚という註文だったので、そのつもりやりかけたところ、百枚書いても、まだおしまいにならない。縮めるなんてことは、私には出来ないものだから、佐藤君に相談すると、百枚以内なら何とかするけれども、それを超しては困るという話だ。ところが、私の方では、書きついで見ると二百枚近くにもなりそうなので、それではほかへ廻しましょうということにして、そんなものを買ってくれるのは「新青年」のほかにはないのだから、横溝君に伝えると、ありがたいことに、待ってましたというので、すてに宣伝してくれたものだから、案外好評を博して、単行本したときも、なかなか売れた。ERZ 28, 340

Kaizô, malgré la popularité grandissante de Ranpo, ne pouvait se permettre de donner tant d'espace à un roman de détective autrement que sous un format court. L'aveu de Ranpo, selon qui *Shinseinen* restait le réceptacle quasiment unique du *tanteishôsetsu*, montre combien le genre est encore loin d'avoir atteint un large lectorat. Mais le changement va très vite s'opérer puisque dès l'année suivante, en 1929, commencent à paraître dans différentes maisons d'édition des anthologies sur le modèle des *enpon* 円本 (livre à un yen)[103] dont la thématique est le *tanteishôsetsu*[104]. Si Ranpo avait ouvert la voie avec *Issunbôshi* (『一寸法師』, Le nain) en 1926[105] lorsque ce récit au format long était paru dans le quotidien *Asahi shinbun* touchant ainsi des millions de lecteurs potentiels chaque jour[106], c'est avec les revues généralistes et populaires, au premier rang desquelles nous pouvons citer *Asahi* (『朝日』, Soleil levant)[107], *Kôdan kurabu* (『講談倶楽部』, Le club du kôdan)[108] et bien sûr *Kingu* (『キング』,

---

[103] La maison d'édition Kaizôsha lance en 1926 la *Gendai Nihon bungaku zenshû* (『現代日本文学全集』, Anthologie de la littérature japonaise moderne) composée de 63 volumes à un yen. Comme l'explique Cécile Sakai, « Le succès de cette série suscite le lancement d'environ deux cents collections similaires chez d'autres éditeurs » (*Op.cit*., p. 232). A propos des *enpon*, voir Cécile Sakai, *op. cit.*, p. 58-59 et p.232-233, et Nagamine Shigetoshi, *op. cit.*, p. 131-157.

[104] Selon Komata Yûsuke 古俣祐介, la parution d'anthologies à la thématique policière est une tentative, réussie, des maisons d'éditions, courant 1929, pour relancer le marché des séries à bon marché qui commence à s'essouffler. La crise économique aidant, elles proposent des ouvrages au prix de 50 *sen*, deux fois par mois, au même format que les *enpon*, environ 500 pages. La maison Kaizôsha lance la *Nihon tanteishôsetsu zenshû* (『日本探偵小説全集』, Anthologie du roman de détective japonais) en 20 volumes, la maison Hakubunkan la *Sekai tanteishôsetsu zenshû* (『世界探偵小説全集』, Anthologie mondiale du roman de détective) en 24 volumes, la maison Shun.yôdô la *Tanteishôsetsu zenshû* (『探偵小説全集』, Anthologie du roman de détective) en 24 volumes, ou encore la maison Heibonsha la *Sekai tanteishôsetsu zenshû* (『世界探偵小説全集』, Anthologie mondiale du roman de détective) en 20 volumes. (Komata Yûsuke, « Tanteishôsetsu hanayakarishi koro (Shôwa yonen) no Ranpo » (「探偵小説華やかなりし頃(昭和四年)の乱歩」, « Ranpo à l'âge d'or (1929) du roman de détective », *Kokubungaku kaishaku to kanshô – Tokushû Edogawa Ranpo no miryoku : seitan hyakunen* (『国文学解釈と鑑賞　特集　江戸川乱歩の魅力―生誕百年』, Littérature nationale analyses et commentaires – numéro spécial Le charme d'Edogawa Ranpo : centième anniversaire de sa naissance), décembre 1994, p. 49-50. Cécile Sakai aborde aussi cette question du point de vue de l'histoire de l'édition de la littérature populaire (*Op.cit.*, 230-232).

[105] Publié dans l'édition de Tôkyô du quotidien *Asahi shinbun* du 8 décembre 1926 au 21 février 1927 et dans l'édition d'Ôsaka, du 8 décembre 1926 au 22 février 1927.

[106] Il faut d'autre part ajouter que la parution du *Nain* tient beaucoup à un événement inattendu. En effet, le journal *Asahi shinbun* n'avait pas prévu de faire paraître un texte policier. C'est la maladie soudaine de l'écrivain Yamamoto Yûzô 山本有三 (1887-1974) alors qu'il publiait en feuilleton le roman *Ikitoshi ikeru mono* (『生きとし生けるもの』, Toutes les créatures de ce monde) qui a donné cette opportunité à Ranpo. Mushanokôji Saneatsu 武者小路実篤 (1885-1976) qui devait prendre la suite de Yamamoto n'était pas encore prêt (ERZ 28, 237-238). On offre ainsi pour la première à un écrivain de roman de détective des années vingt la possibilité de publier un texte dans l'édition du matin d'un des plus grands journaux japonais. Ranpo ne pouvait refuser malgré le peu de temps qu'il eut entre sa décision et le début de la publication (cinq jours d'après son autobiographie).

[107] Revue créée en 1929 par la maison Hakubunkan, pour concurrencer *Kingu*. C'est dans cette revue que paraît *Le démon de l'île isolée* de Ranpo, considérée comme l'œuvre transitoire entre ses nouvelles et les récits longs.

[108] Revue créée en 1911 par la maison Kôdansha, celle-là même qui est à l'origine de *Kingu*. Comme son titre l'indique, elle avait à l'origine pour objectif de proposer à la lecture les transcriptions des *kôdan*.

King)[109], que le roman de détective élargit fortement son lectorat et retrouve un format long qui avait été abandonné depuis la fin du XIXe siècle.

Ces contingences historiques et éditoriales qui favorisent le format court sont renforcées chez Ranpo par une impossibilité chronique à se glisser dans le format long. Il ne cesse durant toute sa carrière de clamer son incapacité à écrire de manière suivie un long récit. A l'occasion de la publication par la maison d'édition Heibonsha de 1931 à 1932 de ses premières œuvres complètes[110], il écrit dans le treizième volume une première version de son autobiographie, *Tanteishôsetsu jûnen* (『探偵小説十年』, Dix ans de roman de détective)[111]. Il revient sur chacune de ses œuvres. A propos de son premier roman long, *Yami ni ugomeku* (『闇に蠢く』, Grouillement dans l'obscurité)[112], il écrit :

> C'était mon premier récit long en feuilleton. Comme Kawaguchi[113] m'avait particulièrement bien traité, je commençai quoi qu'il en soit à écrire, mais dès la deuxième livraison, j'étais coincé dans la trame de mon histoire au point d'en être tourmenté et angoissé. J'étais complètement découragé vers la quatrième ou cinquième livraison : Yubikata Ryûji, chargé de réclamer les manuscrits, passa un mauvais moment de par ma faute. Je continuais tant bien que mal mais m'interrompis totalement en septembre 1926. Je m'enfuis dans la péninsule d'Izu poursuivi par Yubikata. Il ne me retrouva dans aucune station thermale et je lui causai les pires ennuis. Tels furent les débuts des échecs des romans longs de l'auteur, et aujourd'hui encore, chaque fois que je me lance dans une telle aventure, c'est un échec.
>
> Il faut dire que j'écris systématiquement sous la pression le premier épisode sans trame précise, ou sans avoir le temps de la mettre en place : que je n'arrive pas à parachever mon texte est une évidence.[114]

---

[109] Revue créée en 1925 par la Kôdansha. Elle a marqué l'avant-guerre par sa volonté affichée d'aborder les thèmes les plus variés. Pour toucher un large public, elle n'hésite pas utiliser des méthodes publicitaires agressives et très modernes. C'est la première revue dans l'histoire de l'édition japonaise à dépasser le million d'exemplaires, en 1927. C'est grâce à *Kingu* que Ranpo devient véritablement un auteur populaire, avec la parution d'*Ôgon kamen* (『黄金仮面』, Le masque d'or) de septembre 1930 à octobre 1931.

[110] Œuvres complètes composées de 13 volumes, publiées à partir de mai 1931.

[111] Voir note 45 p. 65.

[112] Publié dans une version non achevée dans *Shinseinen* de décembre 1925 à octobre 1926, il l'est lors de la publication en septembre 1927 du volume dédié à Ranpo (volume trois) dans la *Gendai taishû bungaku zenshû* (『現代大衆文学全集』, Anthologie de la littérature populaire contemporaine) chez Heibonsha. Voir résumé de l'histoire en annexe.

[113] Kawaguchi Matsutarô 川口松太郎 (1899-1985), écrivain et rédacteur en chef de de la revue *Kuraku* (『苦楽』, Peines et plaisirs) durant les années vingt.

[114] 初めての長篇続きものであった。川口君が非常に待遇してくれたので、兎も角書き始めたが、二回目からもう筋に詰って、懊悩煩悶した。四五回でへたばってしまって、原稿催促係りの指方龍二君をひどい目に合せた。それから切れ切れに続いて、十五年九月でパッタリ途絶えてしまった。伊豆半島に逃げだしたり、それを指方君に追駆けて来て、どこの温泉にも見つからず、ひどく困らせたりした。これが乱歩長篇小説失敗の始まりで、引続き今日まで、やる度毎に失敗を続けて来ている。　というのが、いつの場合も纏った筋もなく、或は筋を纏める余裕もなく、催促されるままに兎も角第一回を書くというやり方だから、終りを全うしないのは分り切っているのだ。ERZ 24, 300-301.

On retrouve d'ailleurs tous les aspects qui feront le succès des romans au format long publiés à partir du début de l'ère Shôwa (courses-poursuites, disparitions, etc.) comme si la narration de ses propres expériences prenait appui sur les motifs de ses fictions.

Cependant, force est de constater que l'inscription de la nouvelle, la persistance et l'influence du format court dans ses feuilletons sont au contraire très bien adaptées à ce type de parution sans cesse brisée, tronquée, remise au lendemain, où le lecteur doit quotidiennement être mis en état d'attente, de suspense pour qu'il revienne chaque jour au récit. Comme ne cessèrent de le répéter ses détracteurs dans les années trente, Ranpo, durant cette période, produit des textes éloignés de l'orthodoxie du genre policier : il se rapproche plus de récits à rebondissements où l'enquêteur (souvent son personnage fétiche, Akechi Kogorô) poursuit dans une lutte sans cesse répétée un criminel.

Le roman de détective stricto sensu n'a pas su trouver sa place, de par ses exigences lectorales, dans les publications quotidiennes du Japon d'avant-guerre. Seuls les récits aux rebondissements très identifiables, avec des personnages aux caractéristiques fortement marquées (et par voie de conséquence à la psychologie peu développée), permettent aux fidèles de se retrouver dans le texte et aux nouveaux lecteurs de se l'approprier très rapidement. C'est là, dans ce croisement des exigences éditoriales de l'époque et des capacités d'écriture de Ranpo que sont nées ces œuvres qui le rendirent si populaires, un phénomène que l'on pourrait désigner du terme de « sérialisation du format court ».

Ce dispositif de sérialisation[115] innerve de fait toute l'œuvre de Ranpo sous diverses formes. Si les nouvelles constituent le format majeur durant ses quatre premières années de création littéraire, le rapport qui est installé entre elles par l'auteur est porteur d'une possible sérialisation. En effet, alors que les termes de la publication sont souvent imposés par la revue et l'éditeur, la nouvelle *D-zaka no satsujinjiken* (『D坂の殺人事件』, Le meurtre de

[115] Paul Bleton fait de ce concept le fondement de la paralittérature, dans son ouvrage *Ça se lit comme un roman policier… : comprendre la lecture sérielle*, Québec : Nota bene, 1999. Il déclare : « Un cocktail de répétition et d'innovation, telle est la commande pour l'écrivain paralittéraire et pour l'éditeur parce que c'est ce qu'attend le lectorat. Pour l'écrivain, ce sont effets à produire, modèles de récits disponibles et types de personnages à mettre en scène qui doivent répondre à la commande anticipée et être compatibles avec la quantité de travail à investir dans la production de ce qu'il vendra – et, pour être le plus crédible possible, avec son plaisir de créateur. D'abord lecteur du genre qu'il va illustrer, l'écrivain en tire les trucs spécifiques qui, à coup sûr, produisent sur le lecteur les effets d'intensité que ce dernier attend. Il s'agit de prêt-à-porter romanesque, peut-être, mais qui génère, d'un récit à l'autre, une histoire à la fois comparable et insolite : répétition et différence (p. 30).

la Côte D)[116] en janvier 1925 dans *Shinseinen* se trouve liée, par sa postface, au *Test psychologique*, paru le mois suivant dans la même revue. L'auteur y déclare ne pas avoir assez d'espace pour expliquer la technique d'élucidation d'Akechi et demande aux lecteurs d'attendre une prochaine livraison. C'est d'ailleurs aussi dans ces deux nouvelles que ce personnage fait son apparition, ouvrant là encore une autre possibilité de sérialisation qui prendra toute son ampleur dans les formats longs. Enfin, c'est par *Le test psychologique* que débute la parution de six nouvelles dans *Shinseinen* sous le terme de « nouvelles policières enchaînées » (「連続短篇探偵小説」, renzoku tanpen tanteishôsetsu)[117]. Cette idée que les nouvelles peuvent former un tout, aussi ténu soit le fil conducteur des récits, trouve un dernier espace d'expression dans la parution en plusieurs volumes de ces textes, dès l'été 1925[118]. Si les exigences fortes des éditeurs qui voient en Ranpo un écrivain à succès ne sont pas à négliger, il faut aussi constater que ce dernier s'est parfaitement coulé dans le moule à cette occasion et qu'il ne manque pas de s'y conformer plusieurs fois.

Le succès de Ranpo dans ses romans longs tient donc paradoxalement plus à sa parfaite maîtrise du format court que du format long et à l'adéquation à ses propres capacités des exigences d'un format imposé par l'édition.

C'est entre 1923 et 1927 qu'il écrit ses œuvres aujourd'hui considérées comme les plus représentatives[119]. Sur les 37 récits recensés entre ces deux dates, 32 sont des nouvelles, 5 des récits longs (dont seulement trois ont été achevés[120]). Ces années sont en fait, du point de vue de sa production, déséquilibrées. En effet, Ranpo ne publie que cinq nouvelles durant les années 1923 et 1924 qui se révèlent être une période où il écrit pour le plaisir, sans savoir vraiment où cette activité va le mener. Cependant, la correspondance qu'il engage dès cette période avec Kosakai Fuboku montre un homme déjà décidé n'attendant

---

[116] Voir résumé de l'histoire en annexe.

[117] Selon Ranpo, la publication de six nouvelles devient par la suite un moyen de lancer officiellement un nouvel écrivain prometteur dans le genre. Lorsque Mizutani Jun 水谷準 (1904-2001) occupe le poste de rédacteur en chef de *Shinseinen*, il reprend à son compte cette idée. (*Quarante ans de roman de détective*, ERZ 28, 89).

[118] Voir p. 115.

[119] Les douze nouvelles qui composent le recueil publié en 2008 par la maison d'édition Iwanami dans sa collection de poche sont toutes parues durant ces quatre années, à part les deux dernières qui concluent l'ouvrage, parues respectivement en juin 1929 et avril 1931. Il s'agit d'*Oshie to tabi suru otoko* (『押絵と旅する男』, *Mirage*) parue dans *Shinseinen* et *Mera hakase no fushigi na hanzai* (『目羅博士の不思議な犯罪』, L'étrange crime du docteur Mera), parue dans la revue *Bungei kurabu* (『文芸倶楽部』, Le club des lettres).

[120] Les deux autres récits ont connu des destins différents. *Grouillement dans l'obscurité*, le premier essai de Ranpo en tant que feuilleton dans la revue *Kuraku* (de janvier à novembre 1926), n'a été achevé que lors de sa parution en octobre 1927 dans le tome consacré à l'auteur dans l'*Anthologie de la littérature populaire moderne* parue chez Heibonsha. Quant au second, *Futari no tanteishôsetsuka* (『二人の探偵小説家』, Les deux auteurs de roman de détective), les lecteurs de la revue *Shashin hôchi* n'ont pu en lire que quatre épisodes (du 5 janvier au 15 février 1926).

qu'un signe pour se lancer dans une activité qui lui tient tant à cœur. Dans sa lettre datée du premier juillet 1923, il écrit :

> Je suis contraint pour gagner mon pain quotidien de mener une triste vie des plus modestes, aussi je n'ai que peu de temps à consacrer à mon centre d'intérêt que sont les romans de détectives, et j'en souffre. Cependant, je compte en écrire autant que possible.[121]

Ce sera chose faite à la fin 1924 : après avoir demandé conseil à Kosakai Fuboku et à Morishita Uson quant à l'opportunité de devenir écrivain professionnel et après avoir obtenu leur soutien, il quitte son travail lucratif dans la section publicitaire du journal *Ôsaka mainichi shinbun*. De fait, 1925 et 1926 sont deux années fastes pour Ranpo. Il n'y a pas un mois où son nom n'apparaît pas dans une revue : il est constamment présent sur la scène éditoriale. Si son activité de publication est centrée d'abord sur *Shinseinen*, il commence à publier des nouvelles en février 1925 pour d'autres revues : selon Ranpo, Morishita Uson aurait fait en sorte que Nomura Kodô 野村胡堂[122] qui travaillait dans la revue *Shashin hôchi* (『写真報知』, Nouvelles illustrées) lui commande une nouvelle[123], tout cela pour augmenter ses revenus. De fait, il fut payé deux fois plus que pour les textes parus dans *Shinseinen*[124].

On peut même dire qu'une montée en puissance et un élargissement du lectorat se produisent petit à petit, phénomène qui marque son passage vers la deuxième période, celle des récits au long format.

Si celle-ci est particulièrement féconde à partir de la publication de *L'homme-araignée* (『蜘蛛男』, Kumo-otoko) dans la revue *Kôdan kurabu* durant l'été 1929[125] qui ouvre une collaboration très fructueuse entre Ranpo et la Kôdansha, le statut de l'écrivain et son rapport à son œuvre évoluent déjà fortement entre 1927 et le milieu de 1929. Il se remet fortement en question, en cessant d'écrire pendant un peu plus d'un an (mars 1927 à juillet 1928) [126], suite à l'impasse éprouvée avec ses premiers essais de récits longs qu'il n'a pas pu

---

[121] 私はパンの為に無味乾燥な腰弁生活を余儀なくしているものですが、随って好きな探偵小説に費やす時間の少いことを甚だ遺憾に思っているのですが、併しこれからも出来る丈け書いて見たいと思っています。Hamada Yûsuke (dir.), *Shifugo no yume : Edogawa Ranpo to Kosakai Fuboku ôfuku shokanshû* (『子不語の夢―江戸川乱歩と小酒井不木往復書簡集』, Le rêve de l'indicible : la correspondance entre Edogawa Ranpo et Kosakai Fuboku), Tôkyô : Kôseisha, 2004, p. 14.

[122] Ecrivain et critique, Nomura Kodô (1882-1963) est surtout connu pour sa série de *torimonochô* (roman policier prenant place durant la période d'Edo), débutée en 1931 et qu'il poursuivra jusqu'en 1957, sous le titre *Zenigata Heiji torimono hikae* (『銭形平次捕物控』, Notes sur les *torimono* de Zenigata Heiji).

[123] ERZ 28, p. 124 et suivantes.

[124] ERZ 28, p. 125.

[125] *L'homme-araignée* est publié d'août 1929 à juin 1930. Voir résumé de l'histoire en annexe.

[126] Le silence littéraire ne fut pas complet malgré ce que Ranpo écrit et ce qui fut repris ultérieurement. Si sa production indépendante semble se tarir, il reste en contact avec le monde du *tanteishôsetsu* : ses mois

mener à terme ou dont il est mécontent. Mais c'est aussi à la même époque qu'il publie deux de ses plus grands chefs-d'œuvre : *La bête dans l'ombre* et *Le démon de l'île isolé*. Le premier est considéré comme un condensé de son œuvre publiée depuis 1923. Comme nous le verrons plus loin, ce texte, en reprenant les schémas de ses nouvelles, joue continuellement sur le statut du roman de détective, sur la relation entre la fiction et la réalité, sur la position du lecteur et s'appuie sur une très forte intertextualité[127]. Ranpo y apparaît même en filigrane comme personnage, jouant sur le regard que pouvait avoir alors les lecteurs sur un écrivain de *tanteishôsetsu* représentatif de la veine hétérodoxe.

1928-1929 : deux années de transition

Alors qu'en octobre 1928 s'achève la parution pleine de succès de *La bête dans l'ombre*, Ranpo débute à la fin de l'année celle du *Démon de l'île isolée* dans la revue *Asahi*, nouvellement créée par la maison d'édition Hakubunkan qui veut ainsi concurrencer la revue *Kingu* de Kôdansha. Comme nous l'avons remarqué dans une étude précédente sur le traitement de l'homosexualité dans *Le démon de l'île isolé*, ce récit marque pour Ranpo une évolution majeure dans la nature dans son œuvre[128]. Sa longueur et le contexte éditorial de sa parution le rattachent sans équivoque aux futurs récits mettant en scène Akechi Kogorô, mais sa construction et l'absence du fameux enquêteur montrent que le roman porte en lui des traces des œuvres précédentes. Shinpo Hirohisa 新保博久 considère que *Le démon de l'île isolé* est un « kaléidoscope » composé de trois grandes parties : il commence tel un « récit policier orthodoxe » basé sur une intrigue de chambre close, puis devient un « roman d'horreur », pour terminer comme « un roman d'aventure avec code secret et chasse au trésor »[129]. Nakajima Kawatarô, dans sa difficulté à considérer les longs récits de Ranpo à leur juste valeur, voit dans ce roman un hybride qui « encore traîne avec lui l'enveloppe du

---

d' « errance » ne l'empêchent pas d'accepter l'invitation de Kosakai Fuboku de faire partie de la *Tankisha* (耽奇社, le Groupe des assoiffés du bizarre). Avec les autres membres, tous liés au roman de détective, Ranpo participe à des « romans-relais » (「連作」, « rensaku ») et des romans à plusieurs mains (「合作」, « gassaku »). Les premiers se veulent très ludiques. Chaque participant prend en charge un chapitre et doit donc tenir compte de la progression imposée par le chapitre précédent. Les seconds, plus classiques, consistent en l'écriture en commun d'un roman. Sur cette période, cf. ERZ 28, 310.

[127] Voir p. 297.

[128] Gérald Peloux, *Le traitement de l'homosexualité dans* Le Monstre de l'île isolée *(*Kotô no oni*, 1930) d'Edogawa Ranpo (1894-1965)*, Paris : Université Paris 7 – Paris Diderot, Département des Langues et Civilisations de l'Asie Orientale, Mémoire de Master, 2006, p. 12 et suivantes.

[129] ERZ 4, 640-641.

roman de détective orthodoxe »[130] mais qui va permettre à son auteur, au moment de débuter l'écriture de son premier récit à la Kôdansha, de ne pas « résister à la sensualité et au grotesque »[131]. L'aspect transitoire de ces deux années apparaît aussi plus généralement dans la répartition thématique des œuvres de cette période. De juillet 1928 au même mois un an plus tard, Ranpo propose cinq œuvres aux lecteurs : les deux récits de long format cités précédemment[132] et trois nouvelles : *Imomushi* (『芋虫』, La chenille)[133], *Vermine* (『蟲』, Mushi)[134] et *Mirage*[135]. Alors que les longs romans respectent, au moins pour une part, les critères d'un roman policier (intrigue, recherche d'un criminel, déduction, présence d'un détective, etc.), les nouvelles n'entrent plus du tout dans le même cadre générique. Si *La chenille* et *Vermine* racontent bien la mort étrange de deux personnages, il n'y a pas d'enquête et pas de recherche de meurtriers. Quant à *Mirage*, il est difficile de dégager un point commun avec un roman policier, si ce n'est peut-être la recherche de la jeune femme dont est tombé amoureux le frère du héros. De fait, ces trois nouvelles sont l'expression la plus caractéristique du type de récits classés dans le *tanteishôsetsu* hétérodoxe. Ainsi, non seulement le format des œuvres de Ranpo évolue-t-il durant cette année, mais leur thématique aussi. La quête de la vérité, la résolution de l'énigme, la logique de la réflexion laissent la place au baroque des images, aux sentiments les plus exacerbée (pour *La chenille* et *Vermine*), à la nostalgie d'un Tôkyô perdu (pour *Mirage*). Parler de « croisée des chemins » dans ce cas n'est pas un vain mot et symbolise parfaitement l'évolution de l'écrivain de 1927 à 1929.

---

[130] まだ本格物の殻を引きずっていた Nakajima Kawatarô, *Nihon suirishôsetsu shi* (『日本推理小説史』, Histoire du roman policier japonais), volume 3, Tôkyô : Tôkyô Sôgensha, 1996, p. 155-156.
[131] センジュアリティとグルーサムに、なんの抵抗も覚えなかった *Ibid*. p. 155.
[132] Nous proposons de classer sous le format long tous les récits ayant fait l'objet d'une parution en au moins trois livraisons. La critique japonaise, pour des textes comme *La bête dans l'ombre* (environ une centaine de pages), utilise l'expression « format moyen » (「中篇」, chûhen), sans vraiment proposer de limites minimales et maximales pour le nombre de pages à ce type de format.
[133] Son titre original est *Akumu* (『悪夢』, *Le cauchemar*). Elle a reçu son titre actuel lorsqu'elle a été incluse dans les œuvres complètes de Ranpo chez Heibonsha en 1931. Elle est publiée dans le numéro de janvier 1929 de la revue *Kuraku*. Elle a été traduite par Jean-Christian Bouvier et intégrée au recueil *La chambre rouge*. Le titre exact serait plutôt « La chenille verte ». Il existe cependant une autre version française de cette nouvelle, intitulée *La chenille jaune*, traduite de l'anglais par Jacqueline Souvré d'après la version de James B. Harris, publiée dans la revue *Noir magazine* en avril 1954. Harris traduira et publiera en 1956 ce qui fera longtemps office de seul recueil de nouvelles de Ranpo en langue occidentale : *Japanese Tales of Mystery and Imagination* (Récits policiers et d'imagination du Japon). C'est à notre connaissance la première traduction en français de Ranpo.
[134] Publiée dans les numéros de septembre et octobre 1929 de la revue *Kaizô*.
[135] Voir résumé de l'histoire en annexe.

Les romans longs : Ranpo au zénith de sa popularité

De juillet 1929 à décembre 1935, date qui correspond à un nouveau changement de cap – mais pas cette fois-ci à un abandon total de la forme et de la thématique précédentes, Ranpo écrit 17 récits (15 romans longs et deux nouvelles). Incontestablement, son œuvre prend une autre direction. La description qu'il en donne est marquée par la fatalité, comme s'il n'était pour rien dans cette évolution, comme s'il voulait s'en défendre. Lorsqu'il se trouve ostracisé par ses amis du fait de la mode *ero-guro-nansensu*[136] qui submerge le Japon durant ces années et dont il est considéré comme un des représentants les plus importants[137], lorsqu'il s'étonne de se retrouver associé à des personnalités marquantes de 1931 (des écrivains, des sportifs, un animateur radio, etc.) dans une caricature de Maekawa Senpan 前川千帆 (1888-1960) dans le quotidien *Yomiuri shinbun* du 30 mai 1931[138], ou lorsqu'il fait l'objet, sans en avoir été averti, d'une vraie-fausse interview à des fins publicitaires (pour une marque de gouttes ophtalmologiques) dans un autre quotidien, le

[136] La mode *ero-guro-nansensu* (エロ・グロ・ナンセンス, érotique-grotesque-nonsense, souvent abrégée en *ero-guro*) marque la culture populaire japonaise entre 1925 et 1935 avec un pic en 1930 et 1931. Elle touche tous les pans de la société mais s'appuie d'abord sur le développement très rapide d'une culture urbaine marquée par deux tendances contradictoires, l'accès aux loisirs de masse et la crise économique endémique qui touche le pays depuis le tremblement de terre du Kantô de 1923, le tout dans une ambiance de (relative) libération des mœurs. Certains quartiers des grandes villes, en premier lieu Asakusa à Tôkyô, symbolisent cette mode : cabarets, cafés, dancings deviennent des espaces de rencontre où la jeunesse (la *moga*, la *modern girl* et le *mobo*, le *modern boy*) se retrouvent dans un contexte que les médias et les commentateurs taxent rapidement d'érotique. L'élément « grotesque » s'exprime dans un rejet de la normalité, du beau conventionnel. Fleurissent durant ces années de nombreux magazines ou ouvrages – qui subissent constamment les foudres de la censure – nécessairement illustrés avec des photos de scènes de crime, de personnes atteintes de diverses malformations physiques, de reportages présentant – souvent avec un prétexte éducatif – diverses ethnies dont les mœurs, les traditions sont considérées comme étranges. L'élément « nonsensique » s'exprime, lui, plutôt dans les arts avec un fort développement d'une littérature humoristique, légère, en opposition avec la grande littérature. Les arts de la scène avec la profusion des cabarets mettent en avant cette perte de sens – avec des numéros absurdes – qui mélangent danses, chansons, saynètes humoristiques, etc. A propos de l'*ero-guro-nansensu*, voir les ouvrages de Miriam Silverberg, *Erotic, Grotesque, Nonsense : the Mass Culture of Japanese Modern Times* (Erotique, grotesque, nonsense : la culture de masse des temps modernes japonais), Berkeley : University of California Press, 2006 ; Mark Driscoll, *Absolute Erotic, Absolute Grotesque : the Living, Dead, and Undead in Japan's Imperialism, 1895-1945* (Absolument érotique, absolument grotesque : le vivant, le mort et le non-mort dans l'impérialisme japonais, 1895-1945), Durham (Caroline du Nord) : Duke University Press, 2010. En japonais, on pourra consulter : Akita Masami 秋田昌美, *Sei no ryôki modan : Nihon hentai kenkyû ôrai* (『性の猟奇モダン—日本変態研究往来』, *Moderne, la quête de l'insolite sexuel : trajectoire de l'étude de la déviance au Japon*), Tôkyô : Seikyûsha, 1994 ; *Bessatsu Taiyô : Ranpo no jidai, Shôwa ero-guro-nansensu* (『別冊太陽　乱歩の時代—昭和エロ・グロ・ナンセンス』, Numéro spécial de *Taiyô* : l'époque de Ranpo, l'érotique-grotesque-nonsense de Shôwa), Tôkyô : Heibonsha, n°88, 1995 ; Kanno Satomi 菅野聡美, *'Hentai' no jidai* (『〈変態〉の時代』, L'époque de la 'déviance'), Tôkyô : Kôdansha, 2005.

[137] ERZ 28, 427.

[138] ERZ 28, 427-429.

Hôchi shinbun『報知新聞』du 26 novembre 1930[139], cette accumulation et la réaction de Ranpo donnent l'impression qu'il est dépassé par sa célébrité. Dans *Quarante ans de roman de détective*, l'année 1930 est ainsi résumée par le titre « En pleine gloire (si mal fondée) »[140]. Ranpo met en parallèle sa popularité nationale, soutenue par les « lecteurs ordinaires » des grandes revues de l'époque et le rejet des « lecteurs amateurs »[141]. Cette reconnaissance du lectorat populaire atteint son zénith avec la parution de ses premières œuvres complètes, en 1931 chez Heibonsha. Cette maison d'édition, reprenant et amplifiant les techniques publicitaires des anthologies à 1 yen[142], fait de cette publication un énorme succès. Selon Ranpo, les 13 volumes auraient été vendus à 253 000 exemplaires[143].

A partir de 1929, la présence de Ranpo dans *Shinseinen* se fait rare : symboliquement, le seul texte qui y soit publié, *Akuryô* (『悪霊』, L'esprit malin)[144], n'est pas mené à son terme. Les supports de publication de ses récits sont désormais dans leur écrasante majorité liés à la presse populaire à grand tirage. Il est à ce titre important de constater que même les récits paraissant chez Hakubunkan, la maison d'éditions de *Shinseinen*, le sont désormais plutôt dans les magazines de grande diffusion. Dès le début des années trente, Ranpo occupe ainsi une place à part dans le monde du *tanteishôsetsu* : il est un des très rares auteurs du sérail à dépasser les pages des revues spécialisées et à être reconnu comme un des grands écrivains populaires de son époque. Dans le même temps, son style, considéré par beaucoup comme peu représentatif de l'orthodoxie du genre, devient la norme pour le lectorat populaire. L'identification décisive entre Ranpo et le *tanteishôsetsu* sous la forme du roman long se produit au cours de ces quelques années[145].

C'est grâce à son implication dans la Kôdansha que lui est offerte la possibilité de toucher un dernier type de lectorat qu'il n'avait pas envisagé de véritablement inclure parmi ses lecteurs au début de sa carrière : les jeunes lecteurs.

---

[139] ERZ 28, 428-430.
[140] 虚名大になる ERZ 28, 419.
[141] ERZ 28, 420. Pour la typologie des lecteurs, voir p. 110.
[142] A l'occasion, de grands encarts publicitaires sont publiés dans les journaux d'Ôsaka et de Tôkyô, des *chindon.ya* (petit ensemble musical spécialisé dans les annonces dans les rues) distribuent des prospectus, déguisés en Masque d'or (un des héros – négatif – créé par Ranpo), des ballons publicitaires sont visibles dans le ciel des grandes villes, des masques du personnage sont mis en vente (ce serait une idée de Ranpo – on voit ainsi apparaître un premier exemple de *merchandising* culturel), etc. (ERZ 28, 444-452).
[143] ERZ 28, 444.
[144] Publié d'octobre à décembre 1933.
[145] Il faudra plusieurs décennies pour que le lectorat japonais du genre policier diversifie ses centres d'intérêts. La popularité de Matsumoto Seichô représentant d'un genre plus sensible aux questions sociales à partir de la seconde moitié des années cinquante marque ce changement de paradigme.

La littérature enfantine : un aboutissement ?

Ranpo, durant ses années de jeunesse, avait souvent exprimé son désir de publier des revues pour enfants[146]. Mais avec le début de sa carrière en 1923, le lectorat enfantin disparaît totalement des préoccupations de Ranpo. L'évidence s'impose : le meurtre, le vol, la violence, la sexualité diffuse de ses textes ne sont absolument pas appropriés pour de tels lecteurs. D'ailleurs les jeunes personnages sont quasiment absents de ses œuvres, à part quelques apparitions furtives sans profondeur psychologique[147]. Seule exception, Kobayashi Yoshio, le jeune assistant d'Akechi, fait son apparition dans *Le vampire* (『吸血鬼』, Kyûketsuki)[148] en 1930-31. Ce n'est que six ans plus tard, début 1936, que ce personnage s'impose au côté du détective avec la parution de *Kaijin nijûmensô* (『怪人二十面相』, Le monstre aux vingt visages)[149].

Avec cette œuvre débute la troisième période d'avant-guerre pour Ranpo, la littérature policière pour enfants. Il produit seulement quatre opus du genre[150], tous publiés dans *Shônen kurabu*, la revue pour enfants de la Kôdansha, avant de cesser d'écrire durant la période de guerre[151]. Désormais, il ne crée plus aucune nouvelle et alterne son activité entre ce nouveau domaine (sur un rythme parfaitement régulier : un roman chaque année dont la première livraison est systématiquement publiée en janvier et la dernière en décembre de la même année) et la production populaire telle qu'il l'avait engagée dans la période précédente. A côté des quatre récits pour enfants, ce sont ainsi sept textes longs, parus toujours dans les revues à grand tirage. Davantage que la période précédente,

---

[146] Voir p. 77.

[147] Ainsi les enfants qui jouent à cache-cache avec leur père dans *O-sei tôjô* (『お勢登場』, Et voilà O-sei, publié dans la revue *Taishû bungei* (『大衆文藝』, Les lettres populaires) en juillet 1926) ou le jeune garçon électrocuté par le narrateur qui l'avait mis au défi d'uriner sur un fil de paratonnerre, dans *Akai heya* (『赤い部屋』, *La chambre rouge*, publié en avril 1925 dans *Shinseinen*).

[148] Publié du 27 septembre 1930 au 12 mars 1931 dans le quotidien *Hôchi shinbun*.

[149] Publié de janvier à décembre 1936 dans la revue *Shônen kurabu*. Voir résumé de l'histoire en annexe.

[150] *Le monstre aux vingt visages*, *Shônentanteidan* (『少年探偵団』, Le Club des jeunes détectives, de janvier à décembre 1937), *Yôkai hakase* (『妖怪博士』, L'étrange professeur, de janvier à décembre 1938) et *Daikinkai* (『大金塊』, Le gros lingot d'or, de janvier 1939 à février 1940), toutes publiées dans *Shônen kurabu*.

[151] Ranpo écrit aussi deux autres ouvrages pour enfant entre 1940 et 1943 : *Shintakarajima* (『新宝島』, La nouvelle île au trésor) d'avril 1940 à mars 1941 et *Chie no Ichitarô* (『知恵の一太郎』, L'ingénieux Ichitarô) de janvier 1942 à avril 1943, les deux dans *Shônen kurabu*. Il faut se rappeler qu'en mars 1939 la censure interdit la réédition de *La chenille*. Alors que le roman de détective est de moins en moins de mise dans un pays où s'installe l'état de guerre, Ranpo fait disparaître de ces deux œuvres Akechi, le jeune Kobayashi, le Monstre aux vingt visages. Ce ne sont plus stricto sensu des *tanteishôsetsu* pour enfants, mais une chasse au trésor pour le premier et une série d'épisodes montrant toute l'intelligence d'Ichitarô pour le second. L'auteur Ranpo « disparaît » même puisque ce second récit paraît sous le pseudonyme de Komatsu Ryûnosuke (小松龍之介).

l'identification entre Ranpo et la maison d'édition Kôdansha devient encore plus évidente : des onze récits, seuls deux paraissent dans des revues extérieures au groupe, chez Shinchôsha.

La disparition du format court semble marquer un changement majeur dans l'évolution de Ranpo si l'on s'appuie sur une vision anachronique et absolue de la signification de la longueur de ses récits. Pour qui considère en effet les récits courts comme l'expression la plus aboutie de l'œuvre de Ranpo, leur effacement peut signifier un moment important. Cependant, les nouvelles n'occupent quantitativement qu'une place mineure dans toute l'œuvre de l'écrivain[152] et sa popularité d'avant-guerre tient quasi-exclusivement à ses longs récits pour adultes et pour enfants.

Cette troisième période qui s'ouvre et qui sera la plus longue (elle continuera jusqu'en 1962, soit 26 années en comptant la coupure de la guerre) doit, malgré le changement de support et l'élargissement du lectorat, davantage être considérée comme un aboutissement logique de son œuvre. En effet, comme nous l'avons écrit quelques lignes plus haut, l'inscription de la jeunesse dans l'horizon de l'auteur n'est pas une nouveauté. Nous pourrions même avancer que cette période représente un retour aux sources pour Ranpo avec l'adoption du format long et un schéma narratif plus proche des récits d'aventures ou des récits à l'intrigue policière moins présente qui avaient fait la gloire de certains écrivains dans les deux premières décennies du XXe siècle[153]. Notre affirmation est corroborée par la publication par Ranpo à la même période d'adaptations de récits d'origine occidentale[154].

Cette nouvelle activité, qui possède au Japon une histoire très riche du fait de l'importance de la traduction des récits étrangers, pourrait être considérée comme l'expression d'un appauvrissement de l'inspiration de Ranpo. Elle peut être cependant aussi

---

[152] Deux volumes sur 23 consacrés à l'œuvre de fiction de Ranpo dans notre édition de référence (sur les 30 au total si l'on inclut ses essais et son autobiographie).

[153] Voir p. 69.

[154] La première publication de ce genre de texte date de 1931-1932 (avril 1931 à avril 1932), avec l'adaptation de *Vendetta! ; or, The Story of One Forgotten* (Vengeance !, ou l'histoire d'une oubliée) de Marie Corelli (1855-1924) écrit en 1886, sous le titre *Hakuhatsuki* (『白髪鬼』, Le démon aux cheveux blancs, publiée dans *Fuji*) qui avait déjà fait l'objet d'une traduction sous le même titre par Kuroiwa Ruikô en 1894. De la fin 1935 à 1940, le rythme s'accélère. De janvier à décembre 1936 à février 1937, Ranpo fait paraître l'adaptation de *The Red Redmaynes* (Les Redmaynes roux, 1922) d'Eden Phillpotts (1862-1960) sous le titre de *Ryokui no oni* (『緑衣の鬼』, Le démon en vert, dans *Kôdan kurabu*). De mars 1937 à avril 1938, il donne *Yûreitô* (『幽霊塔』, La tour hantée, dans *Kôdan kurabu*), traduction de *A Woman in Grey* (Une femme en gris, 1898) d'Alice Muriel Williamson (1869-1933), déjà adapté par Ruikô en 1899-1900. Puis d'avril 1939 à mars 1940, c'est *Le Pendu de Saint-Pholien* (1931) de Georges Simenon (1903-1989) qu'il traduit sous le titre de *Yûki no tô* (『幽鬼の塔』, La tour du démon, dans *Hinode*).

attribuée au retour en grâce de Kuroiwa Ruikô au milieu des années trente. Nous avons vu en effet que c'est à cette époque que son récit *Atroce* devient dans les discours contemporains le premier roman de détective japonais original[155]. Pourtant, outre ces raisons propres à l'histoire du genre, Ranpo continue à publier en parallèle d'autres récits, de pure création. Cette multiplicité des formats s'explique plutôt par la tendance générale de son écriture. Nous y reviendrons longuement par la suite[156]. La fin des années trente, si elle marque une période effectivement difficile pour le roman de détective dans sa globalité (première censure de certains textes, arrêt de la publication des revues qui avaient marqué le milieu des années trente[157]) et si elle est considérée par Ranpo comme une période guère intéressante pour sa propre œuvre, reste cependant un temps de création intense pour ce dernier. En décembre 1938, il commence ainsi la publication simultanée de trois récits dans trois revues différentes de Kôdansha[158].

Avec ces romans, au-delà de la différence du lectorat visé (adultes/enfants), Ranpo montre un véritable talent pour susciter le plaisir de la lecture paralittéraire caractérisée par la sérialisation. Paul Bleton développe longuement les particularités du « lecteur sériel »[159] dans le cadre de la paralittérature. A propos de la lecture sérielle, il écrit ainsi les lignes suivantes :

> Non seulement la lecture sérielle développe-t-elle la constitution d'une compétence particulière, sous forme d'encyclopédie, de savoir accumulable, de théorie spontanée, mais elle entraîne aussi une évolution qualitative de cette compétence, dans les séries moins conventionnelles, plus déterminées par l'approfondissement d'un personnage, d'une inspiration – évolution qualitative qui

---

[155] Voir p. 45.
[156] Voir p. 98.
[157] Les deux grandes revues du milieu des années trente qui ont marqué un renouveau du roman de détective en s'intéressant davantage à la réflexion et en offrant un support de publication à de nouveaux écrivains, *Purofiru* et *Shupio* (『シュピオ』, Détective), cessent leur parution respectivement en avril 1937 et en mars 1938, autant pour des raisons financières que pour des raisons politiques. Certains y ont vu l'expression de la censure et du poids de plus en plus lourd que faisaient peser sur les auteurs de roman de détective les autorités. Or Sari Kawana montre que de nombreux auteurs ont continué à écrire (par exemple Kigi Takatarô et Oguri Mushitarô) durant la guerre et qu'il n'y a jamais eu d'interdiction totale du roman de détective durant cette période (Sari Kawana, *op. cit.*, p. 147-185). D'ailleurs, le titre *Shupio* a été inventé par Kigi en s'inspirant du mot russe *Shpion* qui signifierait, d'après lui, détective (Il signifie en fait espion dans cette langue). Ce glissement de sens montre en tout cas que l'espion, en cette période troublée, tend à remplacer le détective et que certains auteurs pressentent de manière plus ou moins inconsciente que le contenu de leur récit va devoir évoluer.
[158] *Ankokusei* (『暗黒星』, L'étoile noire) de janvier à décembre 1939 dans *Kôdan kurabu*, *Daikinkai* dans *Shônen kurabu* et *Jigoku no dôkeshi* (『地獄の道化師』, Le clown de l'enfer) de janvier à décembre 1939 dans la revue *Fuji* (『冨士』, Fuji).
[159] Paul Bleton, *op. cit.*, p. 54.

n'exige pas pour autant une lecture lettrée qui serait différente en son essence de la lecture non lettrée.[160]

On peut émettre l'hypothèse que malgré toutes ses dénégations, Ranpo, de son côté, aura ressenti un plaisir tout aussi important en tant qu' « écrivain sériel » au cours des années trente. Plusieurs indices peuvent le faire penser.

Ranpo participe ainsi activement à la campagne publicitaire lors de la sortie de ses premières œuvres complètes chez Heibonsha. De nombreuses pages de son autobiographie sont consacrées aux minutieuses discussions à propos de la couverture de l'ouvrage et de son impact visuel, aux différentes techniques publicitaires dont il réclame parfois la paternité (par exemple le graphisme utilisé dans les journaux pour annoncer la sortie des différents volumes, la vente des masques de son anti-héros fétiche, le Masque d'or)[161]. D'autre part, la relative aisance avec laquelle il publie ces textes contrairement aux atermoiements (pause ou arrêt de la publication) pour lesquels il était connu dans le milieu journalistique, montre le rapport beaucoup moins tendu qu'il pouvait entretenir avec ce genre de récit, contrairement à ceux axés sur une intrigue purement policière[162]. A l'approche des années quarante et avec le début de sa carrière en tant qu'écrivain pour enfants, une très forte intertextualité se met en place dans l'œuvre de Ranpo – et la présence d'adaptations d'ouvrages étrangers s'explique aussi de cette manière : répétition à l'envi des mêmes thématiques, des mêmes schémas narratifs, réutilisation des mêmes trucs et des mêmes rebondissements. Bleton parle de « savoir accumulable » à propos du « lecteur sériel ». Ranpo « accumule » son savoir et le redistribue à son public qui en redemande. Comme nous le verrons dans la troisième partie de notre thèse, ce phénomène de réitération, propre à la paralittérature selon les critères proposés par Daniel Couégnas qui évoque une « répétition proliférante »[163], constitue une part essentielle de l'œuvre de Ranpo, dans ses applications « pédagogiques » au service du lecteur. L'étonnement d'Ôuchi Shigeo concernant la réception de certaines des œuvres les plus « paralittéraires » de Ranpo,

---

[160] *Ibid.*, p. 74.
[161] *Quarante ans de roman de détective* (ERZ 28, 441-452).
[162] *Akuryô* (『悪霊』, L'esprit malin), un des rares récits abandonnés en cours de publication par Ranpo (novembre 1933 à janvier 1934 dans *Shinseinen*), marquait la volonté de son auteur de se rapprocher d'un récit aux thématiques plus orthodoxes : chambre close, code secret, etc. Son échec montre la difficulté éprouvée par l'écrivain lorsqu'il s'agit de se couler dans les règles relativement strictes du roman policier à énigme.
[163] Daniel Couégnas, *op. cit.*, p.72.

donc entachées d'une vision très négative, peut trouver une explication dans cette réitération. Il écrit à propos d'*Akuma no monshô* (『悪魔の紋章』, Le blason du diable)[164] :

> En d'autres termes, nous sommes contraints, quoi qu'on en dise, d'affirmer que cette œuvre née par inertie et pauvre en nouveauté, constitue un échec. Cependant, lorsqu'elle fut republiée après-guerre, je découvris, dans le courrier des lecteurs de la revue *Hôseki*, l'opinion d'un de ces lecteurs qui considérait que cette œuvre devait être placée parmi les dix meilleures du roman de détective japonais. J'en fus fort étonné. Comme la raison invoquée était la grande qualité de la complexité de l'intrigue et de la mise en place de la trame, il semblerait que l'appréciation des œuvres longues de Ranpo, lorsque l'on en lit qu'une seule, soit très différente, du fait de la disparition de l'impression de ressassement.[165]

On voit ici les limites d'une réflexion qui cherche encore à proposer une grille d'évaluation des récits longs de Ranpo basée sur l'originalité. L'absence d'originalité, « l'impression de ressassement » constituent des critères discriminants pour un critique de « grande littérature » et ils ne sont pas utilisables et applicables en l'état pour des œuvres paralittéraires. A moins de considérer les très nombreux lecteurs des textes longs de Ranpo d'avant-guerre comme des personnes simples, qui ne liraient qu'un roman et ignoreraient toute la série (alors que l'on sait que ce type de textes appelle au contraire une lecture sérielle), il faut reconnaître que ces romans sont à l'origine de la popularité de cet écrivain et qu'ils sont empreints d'autres qualités. Leur intérêt formel reste entier.

L'œuvre de Ranpo, alors qu'une analyse superficielle pourrait laisser croire qu'elle est fortement cloisonnée entre ses diverses productions aux formats et aux horizons très différents – nouvelles pour des lecteurs connaisseurs cantonnés pour une large part au milieu du *tanteishôsetsu*, récits au format long pour des lecteurs de revues populaires, romans pour enfants – présente une image beaucoup plus fluide où chacun des formats vient se glisser dans les deux autres sans les faire disparaître. Les contingences éditoriales très fortes de l'époque peuvent expliquer cette évolution du format et du lectorat mais, comme nous l'avons constaté, les premières tentatives de Ranpo et ses premiers essais de réflexion expriment aussi une grande porosité entre les différents aspects du roman de détective.

---

[164] Publié de septembre 1937 à octobre 1938 dans la revue *Hi no de* (『日の出』, Aurore).

[165] 要するに、この作はどうみても、惰性によって生れた新味に乏しい失敗作と断ぜざるを得ないのだが、戦後のこの作品が再刊された時に、私は「宝石」誌の投稿欄で、この作を日本探偵小説ベストテンに推す旨の一読者の意見を読んで、びっくりしたことがある。謎の錯綜や伏線の張り方が実に見事だというのがその理由だから、乱歩の長編も、どれか一つだけを取り上げて読むときに、蒸し返しのマンネリズム感がなくなるために、評価もずいぶんと変ってくるものらしいのである。 Ôuchi Shigeo, *op. cit.*, p. 230.

Typologie des lecteurs

La complexité de la réflexion sur la lecture dans l'œuvre de Ranpo provient du fait que le lecteur représente une instance particulièrement mouvante – nous avions dit poreuse – qui ne se laisse pas enfermer dans une cadre strict. En effet, durant toute la période des années vingt et des années trente, le « lecteur implicite » de Ranpo ne correspond pas à une figure figée qui pourrait être déplacée facilement tel un pion d'une œuvre à l'autre. L'évolution même des supports, des formats et, par conséquent, des lectorats durant cette vingtaine d'années nous oblige, à ce stade, à affiner l'identité *des* lecteurs que nous avons déjà commencé à rencontrer.

Dans *Quarante ans de roman de détective*, Ranpo évoque différents lecteurs qui constituent une ébauche de typologie. Il mentionne un groupe de lecteurs qu'il désigne par les expressions de « lecteurs d'authentiques romans de détective » (「純粋の探偵小説読者」, « junsui no tanteishôsetsu dokusha »)[166] et « lecteurs intellectuels » (「インテリ読者」, « Interi dokusha »)[167]. Ce lexique pourrait apparaître comme une construction a posteriori de la part de Ranpo pour décrire ses différents lecteurs – elle l'est d'une certaine façon. Mais on trouve dans un essai contemporain de ses premières œuvres le même type d'expression : « lecteurs de romans de détective « (「探偵小説読者」, « tanteishôsetsu dokusha »)[168], voire dans une des premières nouvelles, lecteurs « experts en matière de romans de détective »[169]. Plus généralement, les premières années de création de Ranpo sont marquées par une réflexion sur le statut et le positionnement du roman de détective dans le cadre plus large de la littérature populaire japonaise. Dans l'essai qu'il publie en 1923 dans le même numéro que *La pièce de deux sen*, « Shojosaku *Nisen dôka* no ato ni » (「処女作「二銭銅貨」のあとに」, « Après ma première œuvre *La pièce de deux sen* »)[170], il exprime fortement son souhait de faire du roman de détective une littérature, et donc une lecture, à part :

> Par le passé, j'avais pensé que si la littérature normale devait principalement nourrir les sentiments, les romans de détective et les romans scientifiques devaient être

[166] ERZ 28, 420.
[167] ERZ 28, 420. On trouve une autre version, très proche, dans le même ouvrage, page 348 : « intellectuels lecteurs » (「読書家インテリ」, « dokushoka interi »).
[168] « Issunbôshi zakki » (「一寸法師雑記」, « Remarques diverses sur *Le nain* »), publié dans la revue *Tantei shumi* (『探偵趣味』, Le goût pour la déduction) en avril 1927 (ERZ 24, 206).
[169] Voir p. 22.
[170] Publié dans *Shinseinen* en avril 1923.

dénommés *intellectual literature* car ils apportaient exclusivement de la substance pour l'esprit : ils occupaient donc une position originale dans le monde littéraire.[171]

Les premières années de la carrière de Ranpo sont ainsi marquées par cette problématique d'une lecture intellectuelle. Dans ce cadre, le lecteur est avant tout caractérisé par sa connaissance du roman de détective et par son implication dans la scène naissante du genre : il lit les magazines spécialisés, au premier rang desquels se trouve bien sûr *Shinseinen*, participe à certaines associations d'amateurs qui se créent dans les grandes villes[172] et, parfois, se lance dans l'écriture d'une nouvelle qu'il propose à ces mêmes revues toujours à la recherche de nouveaux auteurs.

Paradoxalement, ce « lecteur intellectuel » n'existe dans le discours de Ranpo que lorsqu'il est mis en parallèle avec un autre type de lecteur qu'il appelle d'un terme beaucoup plus vague : « ippan dokusha » (「一般読者」). La signification de *ippan* (« général », « commun », « ordinaire »[173]) laisse présager l'existence d'un lectorat aux contours beaucoup moins affirmés. En fait, on ne peut saisir ce « lecteur ordinaire » qu'en creux : il représente tout ce que n'est pas le « lecteur intellectuel ». Une occurrence dans un des romans longs les plus populaires de Ranpo, *Ôgon kamen* (『黄金仮面』, Le masque d'or)[174], peut nous éclairer sur l'identité de ce « lecteur ordinaire » : Ranpo y décrit certains spectateurs d'une pièce de théâtre en utilisant l'expression « ippan no gunshû » (「一般の群集」)[175] que l'on pourrait traduire généralement par « foule de gens ordinaires ». Ceux qui sont désignés ainsi sont caractérisés par une compréhension au premier degré de l'histoire, par une réactivité presque instinctive à différentes scènes en train de se jouer. Ils « rient à gorge déployée »[176] mais, et c'est un aspect particulièrement intéressant à souligner, ils connaissent parfaitement la pièce et ne sont pas exempts de compétences critiques.

Ranpo ne confond donc pas d'une part un « lecteur amateur » spécialisé, informé de l'actualité du roman de détective, et un « lecteur ordinaire », adepte des romans des grandes revues populaires, dont l'image colportée est celle d'un être non-compétent dans sa

---

[171] 私は嘗つて、普通の文学が主として情に糧を与えるものなら、探偵小説、科学小説は専ら智に対して糧を与えるところの Intellectual Literature とも称すべきもので、文学上独自の境地があると考えて見たこともあります。 ERZ 24, 562. On retrouve dans *Extraordinaire* cette remarque sur la notion d'« Intellectual Literature ». Dans cet extrait, il fait sans doute référence à la préface de cet ouvrage où Ranpo développe la même métaphore alimentaire.
[172] Voir p. 307.
[173] C'est la traduction que nous choisissons. « Commun » possède une nuance négative en français que *ippan* ne possède pas. D'autre part « lecteur général », ne fait guère sens en français.
[174] Publié de septembre 1930 à octobre 1931 dans la revue *Kingu*. Voir résumé de l'histoire en annexe.
[175] ERZ 7, 101.
[176] ERZ 7, 102.

lecture[177]. Cependant, il ne les sépare pas complètement. La distinction entre ces deux lectorats se situe précisément au niveau d'une compétence lectorale différente.

Le « lecteur amateur » et le « lecteur ordinaire » forment les deux types de lectorat massivement présents dans l'œuvre de Ranpo. Il en existe un autre, bien plus simple à délimiter puisque il est déjà impliqué dans le terme même qui permet de le définir : « le jeune lecteur ». Nous reviendrons largement sur celui-ci au cours de notre thèse ; il faut cependant remarquer que ce lecteur possède une caractéristique propre : il est temporellement instable. En effet, le « jeune lecteur » s'affranchit un jour de cette littérature qui lui est dédiée. Par conséquent, si un « lecteur amateur » conserve foncièrement son statut durant les années d'avant-guerre et si un « lecteur ordinaire » ne s'aventure guère du côté des nouvelles, apanages du « lecteur amateur », le « jeune lecteur », quant à lui, sera toujours en évolution et ne sera jamais le même[178].

Il existe un dernier type important de lecteurs, représenté par les commentateurs et les critiques japonais du *tanteishôsetsu*, que nous appellerons « lecteurs spécialistes ». Ils occupent en effet une situation particulière du fait que, surtout dans les années vingt et trente, beaucoup d'entre eux sont à la fois écrivains, critiques et bien sûr lecteurs amateurs. Par conséquent, leurs discours sur Ranpo devront être analysés avec précaution car, selon la situation, leurs réactions pourront se révéler extrêmement variables.

Dans un essai intitulé « Edogawa Ranpo ron » (「江戸川乱歩論」, « A propos d'Edogawa Ranpo »)[179], Matsumoto Seichô exprime, en tant que « lecteur spécialiste », toute son ambivalence face aux romans longs de Ranpo :

---

[177] Il n'est pas non plus ce « lecteur mécanique » qu'évoque Edith Wharton (1862-1937) dans son essai « The Vice of Reading » (« Le Vice de la lecture » (1903), trad. de l'anglais par Shaïne Cassim, Paris : Editions du Sonneur, 2009). Le « lecteur mécanique », qu'elle oppose au « lecteur-né » est celui qui veut « être au courant de tout ce qui s'écrit » (p. 12). L'écrivaine américaine ajoute : « Il est évident que le lecteur mécanique, tenant chaque livre isolément pour une entité suspendue dans les limbes, manque tous les chemins parallèles et les raccourcis. Il est comme un touriste qui passe d'un « site » à l'autre sans rien regarder qui ne soit recommandé dans le Baedeker. Des délices du vagabondage intellectuel, de la poursuite improvisée après une fugace allusion, suggérée parfois par la tournure d'une phrase ou par la simple essence d'un mot, il n'a pas la moindre conscience. Avec lui, le livre suffit : l'idée d'en user la clé d'harmonies non préméditées, comme d'une fuite dans quelques *paysage choisi* par l'esprit, dépasse son entendement » (p. 17-18).

[178] Le « jeune lecteur » des œuvres de Ranpo – le lecteur de *Shônen kurabu* – avait sans doute environ dix ans. L'âge des jeunes héros de ses aventures est d'ailleurs relativement clair, pour renforcer l'impression de proximité avec le lecteur : les membres du Club des jeunes détectives sont dans la majorité des élèves des dernières années de l'école primaire, soit 12 ans pour les plus âgés (voir par exemple *Le monstre aux vingt visages*, ERZ 10, 177).

[179] Publié en 1960 dans le volume 2 consacré à Ranpo de *Nihon suirishôsetsu taikei* (『日本推理小説大系』, Anthologie du roman policier japonais), chez Tôto Shobô.

> Certains ont critiqué le fait que Ranpo ait écrit durant la seconde période de sa carrière des œuvres populaires et, moi-même, je ne peux me résoudre à leur trouver un aspect positif. Cependant, j'ai déjà expliqué plus haut combien Ranpo avait souffert et combien il était tombé dans le dégoût de soi lors de l'écriture de ces textes. Pourtant, d'un autre point de vue, si l'on regarde de plus près cette série de romans, on doit avouer que ces œuvres captivantes constituent chez cet écrivain un genre dans une certaine mesure original. Que tous ceux qui ont essayé ensuite de le suivre sur cette voie ne soient jamais parvenus à l'égaler montre son génie hors du commun.[180]

« Génériquement inacceptable mais captivant à la lecture » : le discours de Matsumoto Seichô semble marquer une schizophrénie de l'écrivain et du critique, partagé entre ses multiples statuts imbriqués de lecteur amateur, ordinaire et spécialisé. Cette typologie des lecteurs chez Ranpo peut paraître aller à l'encontre de la porosité que nous avons évoquée. Nous pensons que ces deux caractéristiques paradoxales (variétés des types de lecteurs et instabilité de leurs contours), sur lesquelles nous nous appuierons pour développer l'analyse de l'acte de lecture, nous permettront de dépasser certaines difficultés épistémologiques lorsqu'il s'agit d'envisager l'œuvre de Ranpo dans son ensemble.

Cette typologie se met en place au cours des années trente. Cependant, il faut débuter notre analyse avec le premier des lecteurs que les nouvelles de Ranpo semble impliquer, le « lecteur amateur ». C'est en effet à lui que l'auteur s'adresse ostensiblement dans les récits de *Shinseinen*, support par excellence au début des années vingt pour qui veut s'intéresser au roman de détective. Commencer par le « lecteur amateur » ne signifie pas une quelconque prééminence qualitative par rapports aux autres types de lecteurs. En revanche, l'antériorité temporelle de sa mise en place dans son œuvre globale implique nécessairement un positionnement de Ranpo et des autres lecteurs par rapport à ce « lecteur amateur ».

---

[180] 彼が後半期に通俗小説を執筆したことを非難する人もあり、私自身も賛成しかねるが、しかし、これを執筆するときの乱歩の苦渋、自己嫌悪は、以上述べた通りである。しかし、また、その一連の長篇小説自体を見ると、その面白さについてはそれなりに独自の領域を築き上げたものであり、爾後、輩出した彼の模倣者がとうてい及ばなかったことでも、彼の才能の非凡を示しているのである。 Matsumoto Seichô, « Edogawa Ranpo ron » (『江戸川乱歩論』, « A propos d'Edogawa Ranpo »), in Nakajima Kawatarô, *Edogawa Ranpo : critiques et analyses*, p. 80.

CHAPITRE IV

Le test psychologique :

mise en place des conventions génériques

En avril 1923, Ranpo fait paraître sa première nouvelle, *La pièce de deux sen* dans *Shinseinen*. A la mi-juillet 1925, une première compilation de tous ses récits écrits jusqu'en février de la même année paraît chez Shun.yôdô[1]. Après une préface de Kosakai Fuboku, le lecteur pouvait lire, ou relire, toutes les œuvres dans un ordre différent de celui des parutions dans les revues[2] :

Ordre du recueil	Titre	Date de publication	Revue
1	*Nisen dôka* (『二銭銅貨』, *La pièce de deux sen*)	Avril 1923	*Shinseinen*
2	*D-zaka no satsujinjiken* (『D 坂の殺人事件』, Le meurtre de la Côte D)	Janvier 1925	*Shinseinen*
3	*Kurotegumi* (『黒手組』, Le gang de la main noire)	Mars 1925	*Shinseinen*
4	*Shinri shiken* (『心理試験』, *Le test psychologique*)	Février 1925	*Shinseinen*
5	*Ichimai no kippu* (『一枚の切符』, Un ticket)	Juillet 1923	*Shinseinen*
6	*Nihaijin* (『二廃人』, *Deux vies gâchées*)	Juin 1924	*Shinseinen*
7	*Sôseiji* (『双生児』, Les jumeaux)	Octobre 1924	*Shinseinen*
8	*Nikkichô* (『日記帳』, Le journal intime)	5 mars 1925	*Shashin hôchi*
9	*Soroban ga koi o kataru hanashi* (『算盤が恋を語る話』, Où le boulier raconte une histoire d'amour)	15 mars 1925	*Shashin hôchi*
10	*Osoroshiki sakugo* (『恐ろしき錯誤』, Une terrible hallucination)	Novembre 1923	*Shinseinen*
11	*Akai heya* (『赤い部屋』, *La chambre rouge*)	Avril 1925	*Shinseinen*

[1] D'après Shinpo Hirohisa et Yamamae Yuzuru (« Jichobako yori » (「自著箱」, « Dans sa bibliothèque »), in Ôsaka Gô 逢坂剛 (dir.), *Ranpo ne sekai* (『乱歩の世界』, Le monde de Ranpo), Tôkyô : Edogawa Ranpo-ten Jikkô Iinkai, 2003, p.100), il en a été tiré 4300 exemplaires jusqu'en 1927. Dans une lettre adressée à Kosakai Fuboku le 16 juillet 1925, Ranpo évoque un premier tirage de 2000 exemplaires (Hamada Yûsuke, *op. cit.*, p. 105).

[2] Voir résumé des 11 nouvelles en annexe.

Ces textes réunis dans cet ouvrage[3] fondateur intitulé *Le test psychologique* constituent l'expression de ces « années en tant qu'amateur »[4] et de la période des tout premiers récits où Ranpo s'engage officiellement sur la voie de l'écriture[5].

Le fait que ce soit une compilation peut laisser présager une hétérogénéité de l'objet ainsi créé. D'un certain point de vue, c'est le cas. En effet, même si l'ouvrage est de belle facture (il était vendu au prix de 2 yen et était donc plutôt à classer parmi les « beaux livres »[6]), il ne semble pas y avoir eu de travail d'édition sur les nouvelles et sur l'ordre de présentation. Cependant, son péritexte[7] montre que l'objectif de cet ouvrage était déjà clairement envisagé, non seulement par Ranpo, mais aussi et surtout par Kosakai Fuboku qui, dans les années 1923-1925, joue le rôle de mentor et d'intermédiaire auprès des maisons d'éditions et des autres écrivains de romans de détective.

L'affirmation d'un nouveau genre

Cet ouvrage est fondamental car il est le premier « texte » de Ranpo à être accessible à un plus large public qui dépasse le cercle restreint des « lecteurs amateurs ». Il ne s'agit pas encore du grand public symbolisé par le « lecteur ordinaire ». En effet, l'achat de livre n'est pas encore à la portée de tous[8]. Cependant, le recueil représente cette évolution irrésistible de Ranpo vers le lecteur grand public. D'une part, il est l'expression d'une étape dans le travail de création de Ranpo car il se trouve à un « point de bascule » pour l'écrivain (c'est avec la nouvelle *Le test psychologique* que Ranpo décide de se consacrer à l'écriture). D'autre

---

[3] Il en suivra trois autres, chez le même éditeur : *Yaneura no sanposha* (『屋根裏の散歩者』, Le promeneur des combles, compilation de nouvelles) publié en janvier 1926, *Kohantei jiken* (『湖畔亭事件』, L'affaire de l'auberge Au Bord du Lac, compilation de nouvelles) en septembre 1926 et *Issunbôshi* (『一寸法師』, Le nain, suivi du récit *L'île panorama*) en mars 1927.

[4] Voir p. 74.

[5] En 1923 et 1924, Ranpo n'écrit encore qu'en amateur : il produit seulement cinq nouvelles durant ces deux années tout en étant employé dans le service publicité du quotidien *Ôsaka mainichi shinbun*. Cet emploi, après de multiples autres, aussi divers que rédacteur pour une revue satirique ou vendeur ambulant de *soba*, lui offrait enfin un revenu confortable. Le choix de quitter ce poste ne pouvait se faire aussi abruptement que ses métiers précédents. Pourtant, l'attrait pour l'écrit étant fortement ancré chez lui, ces premiers essais ne pouvaient que mener à une activité professionnelle qu'il embrasse entre la fin de 1924 et le début de 1925, suite à un échange de lettres avec Kosakai Fuboku et Morishita Uson.

[6] ERZ 28, 93 (en 1921, le salaire moyen d'un fonctionnaire en début de carrière s'élève à 75 yen).

[7] Le péritexte, selon la définition de Gérard Genette, forme avec l'épitexte le paratexte, toutes les informations concernant une œuvre. Le péritexte désigne plus particulièrement les titres, les sous-titres, la couverture, etc., tandis que l'épitexte regroupe tous les discours à propos du texte, par exemple les critiques littéraires (Gérard Genette, *Seuils*, Paris : Seuil, 1987, rééd. 2002, p. 11).

[8] Il faudra attendre le début de l'ère Shôwa avec le livre à 1 yen pour que l'objet-livre commence à entrer dans les foyers, et seulement ceux des villes et des classes moyennes. Pour beaucoup de paysans et d'ouvriers, 1 yen demeure encore une somme importante (cf. Nagamine Shigetoshi, *op. cit.*, p. 134-147).

part, ce recueil contient certaines des œuvres les plus abouties (*La pièce de deux sen*, *Le test psychologique*, *Le meurtre de la Côte D*) et offre au lecteur une variété de récits allant du format le plus orthodoxe (*Le test psychologique*) à des textes n'ayant que peu de rapports avec le roman de détective canonique (*Où le boulier raconte une histoire d'amour*, *La chambre rouge*). Il forme ainsi un corpus limité, dans l'espace (l'objet-livre) et le temps (1923 à 1925), et se prête donc parfaitement à une analyse du contenu et des ambitions génériques afférentes aux différents récits. Le lecteur découvre sur 300 pages les mondes fictionnels de Ranpo.

L'hétérogénéité formelle de tous ces récits ne doit pas cacher le fait qu'ils se trouvent précisément réunis dans un même ouvrage : ces nouvelles sont ainsi présentées au lectorat le plus large possible, ce qui légitime, du point de vue de la réception, le traitement de cet ouvrage comme une œuvre à part entière. De onze récits indépendants, porteurs chacun déjà d'un monde possible et donc analysables dans leur singularité, le regroupement dans un même ouvrage ne peut que créer des liens, des relations entre chacun d'eux. Il faut donc aussi envisager ces nouvelles au niveau des effets de lecture qu'elles peuvent créer : un type d'intertextualité dans le cadre limité d'un ouvrage qui est, rappelons-le, la réunion de *tous* les possibles des mondes fictionnels[9] de Ranpo à ce moment précis.

Nous pouvons ainsi évoquer deux aspects que développe Thierry Ozwald[10] à propos du format particulier du recueil de nouvelles. Il est comparé à un « collage » permettant de « tisser des réseaux narratifs extrêmement cohérents, établissant de multiples correspondances entre les différents textes mis en regard les uns les autres ». D'autre part, « le recueil de nouvelles, au-delà de sa multiplicité, s'organise bien souvent autour d'un axe, d'un projet fédérateur ». Ozwald cite ainsi comme axe possible un ou plusieurs « personnage[s]-phare », un « lieu mythique », une « idée-maîtresse ». Dans le cas du recueil *Le test psychologique*, il s'agit en fait rien de moins que l'affirmation d'un nouveau genre. En effet, même si Akechi Kogorô fait son apparition dès *Le meurtre de la Côte D*, il n'est alors qu'un personnage parmi d'autres et ne peut être considéré comme fédérateur.

Tout lecteur, face à cette œuvre globale (et en l'absence de tout autre texte sur le marché, à part les œuvres continuant à paraître en premier lieu dans *Shinseinen*), ne peut

[9] La théorie des mondes fictionnels ou des mondes possibles à laquelle nous empruntons le terme s'est développée à partir des années soixante-dix. Françoise Lavocat, dans l'avant-propos à l'ouvrage qu'elle a dirigé, *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris : CNRS éditions, 2010, avant-propos consultable en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Th%26eacute%3Borie_litt%26eacute%3Braire_des_mondes_possibles, dernière consultation : 15 juillet 2012) propose comme définition a minima du concept de « monde possible » celle d'« alternative crédible du monde réel ». Les différentes nouvelles du recueil de Ranpo forment ainsi différentes possibilités fictionnelles et crééent plusieurs mondes clos.

[10] Thierry Ozwald, *La nouvelle*, Paris : Hachette, 1996, p.26-28.

qu'inférer de sa lecture un horizon d'attente particulier à propos des textes de Ranpo, horizon d'attente qui serait la somme des lectures du recueil. Les textes qui suivront seront lus, jugés, commentés, à l'aune des œuvres matricielles contenues dans le recueil. C'est en cela que l'on peut affirmer que cet ouvrage met en place les conventions génériques du *tanteishôsetsu* propres à Ranpo telles que les lecteurs seront « en droit » de les attendre de l'auteur par la suite.

Ces conventions s'expriment en différentes positions stratégiques indentifiables du texte (paratexte, incipit, la chute), mais aussi à travers certaines structures discursives typiques de cet auteur (l'ambigüité de la situation de déduction, le jeu avec les codes génériques, le rapport au lecteur).

1. Épitexte, péritexte : à la recherche d'un « autre lecteur »

Dans la correspondance échangée entre Ranpo et Kosakai Fuboku[11], la question de la nécessité de faire paraître sous la forme d'une compilation ces nouvelles, dispersées sur plusieurs revues et sur un peu plus de deux ans, puis la question du format de l'objet, ont une singulière importance : non seulement, c'est la naissance d'Edogawa Ranpo, écrivain professionnel, qui se joue devant nos yeux, mais surtout on voit poindre dès ce moment la problématique du rapport au lecteur et aussi, de manière intrinsèquement liée, celle de l'évolution future du roman de détective.

D'après leurs échanges épistolaires de 1925, c'est Fuboku qui lance l'idée de ce recueil. Le 11 avril, il écrit ainsi que le nombre de nouvelles est suffisant pour envisager de les publier d'un seul tenant[12]. Il se propose d'être la « sage-femme »[13] et de s'occuper des négociations avec Morishita Uson et avec les maisons d'édition potentielles. A ce stade, l'objectif de Fuboku n'est pas des plus explicites ; il dit seulement vouloir « donner encore davantage de brillant aux nouvelles » (「作品に一段の精彩を加えて」, « sakuhin ni ichidan no seisai o kuwaete »)[14] grâce au format de l'ouvrage.

---

[11] De 1923 à 1929, les deux écrivains, à travers leurs échanges, montrent combien ils sont impliqués dans la création d'un réseau liant les romanciers du genre policier et quelles sont leurs attentes d'un point de vue générique. Même si le travail et l'évolution de la carrière de Ranpo sont au centre des préoccupations de cette correspondance, on peut y voir aussi la construction d'un sous-champ littéraire qui se met en place pour la première fois au Japon, celui du roman de détective.

[12] Lettre, datée du 11 avril 1925, de Kosakai Fuboku adressée à Edogawa Ranpo (Hamada Yûsuke, *op. cit.*, p. 66).

[13] *Ibid.*, p. 66.

[14] *Ibid.*, p. 66.

Dès la fin avril, Shun.yôdô semble être la maison d'édition pressentie[15]. En mai, les négociations avec ses représentants commencent : très rapidement, il est conseillé à Ranpo d'envisager la publication de plusieurs ouvrages (trois ou quatre) du même type, contenant ses autres nouvelles, dès qu'un nombre suffisant est atteint pour les publier. Cette remarque, toute prosaïque, met sans doute ce dernier pour la première fois face aux exigences d'une maison d'édition qui cherche, certes à se positionner comme le lieu où le roman de détective japonais se met en place, mais aussi et surtout, à faire un bénéfice financier[16].

C'est dans sa lettre du 15 mai que Ranpo commence véritablement à s'intéresser au format de l'ouvrage : il souhaite qu'il soit de bonne qualité sans être trop cher. De plus, il propose à Fuboku d'écrire la préface, juste retour des choses puisque ce dernier s'était chargé aussi de présenter la première nouvelle de Ranpo dans *Shinseinen* et qu'il s'était occupé de trouver un éditeur pour cette compilation. Enfin, il propose *La pièce de deux sen* comme titre[17]. Dès ce stade, on constate que ce projet répond à une attente déjà formulée ailleurs dans la correspondance des deux écrivains : sortir le roman de détective de sa confidentialité.

Quels lecteurs pour quel recueil ?

Ce désir de confrontation avec un autre lectorat devient évident fin mai début juin 1925. Tout d'abord, la maison d'édition propose un autre titre, *Le test psychologique*. Fuboku en donne la raison suivante :

> Quant au titre, moi aussi je préfère *La pièce de deux sen*. Cependant, les représentants de Shun.yôdô vont peut-être vouloir choisir un titre plus « scientifique », c'est-à-dire *Le test psychologique*.[18]

Le caractère scientifique du titre, suggéré par la maison d'édition, devait avoir un plus grand impact sur les lecteurs, alors que celui envisagé par Ranpo avait un aspect moins moderne. Tandis que le milieu des années vingt et le début des années trente sont marqués par une forte curiosité populaire pour toutes les sciences, de la sexologie à l'ethnologie en

---

[15] *Ibid*., p. 72 (lettre de Kosakai Fuboku datée du 26 avril 1925).
[16] A ce stade, il est très intéressant de remarquer que Fuboku, avant même que Ranpo ne soit au courant, donne un accord de principe à cette proposition (Hamada Yûsuke, *op. cit*., p.77, lettre datée du 17 mai 1925).
[17] *Ibid*., p. 80 (lettre de Ranpo datée du 18 mai 1925).
[18] 題目は私も「二銭銅貨」の方がよいかとも思いますが、春陽堂の方からといへば「心理試験」といふ、「科学的」な名を選びたいかもしれません。(*Ibid*., p. 84, lettre de Kosakai Fuboku datée du 24 mai 1925).

passant par les sciences exactes[19], il était normal que les deux termes juxtaposés « expérience » et « psychologique » puissent attiser la curiosité. On peut aussi penser que le premier choix de Ranpo était encore marqué par le lien avec les lecteurs de *Shinseinen* pour qui *La pièce de deux sen* brillait déjà d'une aura particulière. Cette communauté de lecteurs de la revue ne représentait cependant pas une assise suffisante d'un point de vue financier pour Shun.yodô. Il fallait trouver un autre public, plus large, et donc ne plus faire forcément référence à la seule jeune histoire interne de *Shinseinen*.

Mais surtout, ce qui marque cette volonté d'ouverture vers cet autre public, c'est l'attitude qu'adopte Fuboku dans sa préface qu'il envoie le 17 juin à Ranpo. Il explique dans la lettre datée du même jour :

> Le résultat est un peu étrange, mais ayant pris en compte un lecteur normal, je me suis limité à ce que vous pouvez voir. J'avais pensé écrire sur l'histoire du roman de détective et sur les romanciers étrangers, mais cela n'aurait pas eu de fin, et de plus, ce n'est pas l'endroit pour affronter Monsieur Maedakô[20], ce qui aurait eu pour conséquence regrettable de gâcher ce recueil. Aussi j'ai laissé tomber tout cela.[21]

Il est ainsi clair pour Fuboku que le lecteur visé par ce recueil est totalement différent de celui des revues spécialisées qui paraissent alors. Ce « lecteur normal »[22] n'a pas besoin, selon Fuboku, d'être détourné du plaisir de la lecture par des considérations techniques sur la question du genre policier. Ranpo ne trouve rien à redire à cette affirmation et il n'est fait mention dans aucune lettre conservée d'un quelconque désaccord : il faut donc présumer qu'il envisage lui aussi cette ouverture vers un horizon plus large.

---

[19] Albert Einstein (1879-1955) vient de faire une tournée de deux mois au Japon, en 1922 tandis que Magnus Hirschfeld (1868-1935), sexologue allemand engagé pour le respect des minorités sexuelles, plus particulièrement les homosexuel(le)s et les transsexuel(le)s, se rendra dans ce pays en 1931. En outre, deux séries d'œuvres complètes de Freud (1856-1939) paraissent au début de l'ère Shôwa, chez Shun.yôdô et Arusu.

[20] Maedakô Hiroichirô 前田河広一郎 (1888-1957), critique et écrivain de la littérature prolétarienne, avait violemment attaqué le roman de détective pour son aspect bourgeois et pour sa tendance à ne pas remettre en cause la structure policière de l'état japonais. Le roman de détective, s'il voulait avoir une existence réelle, se devait d'appartenir à la mouvance de la littérature prolétarienne (opinion que Ranpo réfuta très rapidement).

[21] 何だかヘンなものになってしまひましたが、一般読者のことを考へて、あの程度にとゞめて置きました。探偵小説の沿革とか、外国作家のことなどを書かうかとも思ひましたが、キリがなくなりますし、又、前田河氏などに喰ってかゝるのも、場所が場所ですから、折角の創作集をだいなしにしていかぬと思って、あっさりと片附けて置きました。(Hamada Yûsuke, *op. cit.*, p. 92, lettre de Kosakai Fuboku datée du 17 juin 1926).

[22] On retrouve la même terminologie avec l'expression *ippan dokusha* que nous avions rencontrée avec Ranpo (voir p. 111).

Le désir de toucher un autre type de lecteurs du roman de détective s'exprime au même moment ailleurs dans leurs échanges. Comme le remarque Komatsu Shôko 小松史生子 de manière très pertinente[23], Ranpo envisage dès 1925 (alors qu'il est communément admis que c'est plutôt vers 1928, après sa première « disparition ») l'évolution de ses textes vers un autre type de roman de détective, romans qu'il désigne de l'expression « à la Lupin » :

> Lors de cette réunion [organisée dans le cadre de la quatrième rencontre de la *Tantei shumi no kai*[24]], nous sommes tombés d'accord sur le fait que pour faire se développer le roman de détective, il fallait avant tout en écrire de bonne qualité, et que pour se faire, il fallait créer des textes beaucoup plus vivants, à la Lupin. En effet, jusqu'à présent, toutes nos créations étaient bien trop ternes et manquaient d'intérêt. C'est ce que j'ai proposé, moi qui n'en ai même pas les capacités. Et malgré tout, j'aimerais écrire ce genre de texte.
>
> Depuis bien longtemps, la revue *Sunday mainichi* m'avait commandé un roman-feuilleton à la Lupin, mais comme c'est au-delà de mes capacités, je ne m'y suis pas attaqué et ai tout laissé tel quel. Mais je suis convaincu que tant qu'on ne produira pas de tels textes, les romans de détectives originaux ne pourront pas se développer ; aussi je compte essayer d'en écrire.[25]

Ranpo fait ainsi preuve d'une remarquable compréhension des goûts du public en matière de romans de détective. Il sait que le style le plus orthodoxe, le plus exigeant et le moins développé au Japon dans les années vingt, ne pourra atteindre une grande audience. Devant cette vérité, il envisage un moyen terme : passer par une expression plus populaire, plus à même de toucher un large public, celle du roman d'action, « à la Lupin », que l'on doit rapprocher des films et novellisations de *Zigomar* et ses succédanés en vogue dans les

---

[23] Komatsu Shôko, « Ranpo, 'tsûzoku daisaku' e kaketa yume » (「乱歩、〈通俗大作〉へ賭けた夢」, « Ranpo et le pari d'une 'grande œuvre populaire' »), in Hamada Yûsuke, *op. cit.*, p. 293-294.

[24] La *Tantei shumi no kai* (探偵趣味の会, La Société des amateurs de déduction), s'est réuni à partir d'avril 1925 dans le Kansai, à l'instigation de Ranpo, mais aussi du monde du journalisme. Elle regroupe des écrivains, des journalistes, des spécialistes du droit, des médecins, etc. Ils se retrouvent tous les mois et proposent des conférences, des projections de films. En août de la même année, le groupe lance une revue, *Tantei shumi* (『探偵趣味』, Le goût pour la déduction), basée d'abord à Ôsaka, puis avec le déménagement de Ranpo à Tôkyô début 1926, dans la capitale japonaise. Elle paraît jusqu'en août 1928. La revue est le lieu d'expression du milieu des écrivains de roman de détective de ces années-là, avec un tropisme vers la région du Kansai. Il faut aussi remarquer qu'elle paraît à partir de décembre 1925 chez Shun.yôdô qui lui permet de sortir de la confidentialité et de dépasser le stade de simple organe interne du groupe. C'est grâce à cette maison d'édition que la *Tantei shumi no kai* publiera aussi des recueils (un par année, de 1925 à 1929) de romans originaux.

[25] 席上、探偵小説を盛んにする為には、何よりもいゝものを書くことが先決問題であること、それには、これまでの創作は余りじみなものばかりで、面白味に欠くるところがある故、もっとリュパン式の変化あるものを書かうといふこと、など申合わせました。これは柄にもない書生の発議です。なんとかしてそんなものが書き度いと思ふのです。　大分前から、「サンデー毎日」にリュパン風の長い続き物をといふ注文を受けて居りますが、どうも柄にない為手がつけられずそのままにして居ります。併し、さういふものも書かなければ創作探偵小説の普及にならないと信じますので、何とかして書くつもりでは居ります。 (Hamada Yûsuke, *op.cit.*, p.100-101, lettre de Ranpo datée du 7 juillet 1925).

années dix. Le plus étonnant dans l'affirmation de Ranpo est l'absence de jugement négatif sur ce type de textes, souvent décriés, en tant que déviation de la droite ligne du roman de détective orthodoxe. Pour lui, au contraire, ils peuvent servir de pont, de point d'accès, pour des lecteurs encore peu familiarisés avec le récit policier en tant que tel. C'est à l'aune de cette affirmation qu'il faudrait envisager à nouveau tous ses longs récits écrits dès le début de l'ère Shôwa : non plus déviants (et menant donc vers une impasse), il faudrait plutôt les considérer comme des tremplins vers un genre qui offre beaucoup à son lecteur.

Le lecteur du tanteishôsetsu *: un lecteur à part ?*

Cependant cette proposition de Ranpo, exprimée dans un cadre bien particulier, celui de spécialistes du romans de détectives et du crime, se révèle être légèrement différente de son attitude devant un auditoire plus large, par exemple lors du débat pour savoir si le *tanteishôsetsu* fait partie de la littérature populaire (大衆文学, taishû bungaku), tel que le prônait à ce moment-là la *Nijûichinichikai* (二十一日会, Société du 21) à travers sa revue *Taishû bungei* (『大衆文藝』, Littérature populaire)[26]. En effet, ce groupe propose rapidement à Ranpo de les rejoindre, signifiant par là même que le roman de détective a vocation à faire partie intégrante de ce grand corps que constitue la littérature populaire. Pour Ranpo, l'offre se révèle être un dilemme. L'article qu'il publie dans le numéro de février 1926 de la revue du mouvement, intitulé « Tanteishôsetsu wa taishûbungei ka » (「探偵小説は大衆文芸か」, « Le roman de détective fait-il partie de la littérature populaire ? ») exprime parfaitement cet embarras. Dans les premières lignes, il commence par expliquer le point suivant :

> Le roman de détective ferait-il donc partie de la littérature populaire ? Pendant un certain temps j'ai pensé qu'il était, bien plus que ce que l'on appelle de la grande littérature, juste un genre ayant peu de lecteurs et seulement quelques rares amateurs. Le roman de détective ressemblait à un enfant métis des arts et des sciences, mais ce qu'il décrivait n'était ni l'un ni l'autre ; dans le même temps, ses

[26] La « littérature populaire », telle qu'elle est présentée ici, correspond plus à un mouvement qu'à la simple description d'une littérature opposée à la « littérature générale ». Elle n'est pas la version japonaise du terme « paralittérature » même si les deux notions sont très proches. Cette « littérature populaire » prend son essor dans les années dix avec le succès de *Daibosatsu tôge* (『大菩薩峠』, Le passage du grand Boddhisatva) de Nakazato Kaizan 中里介山 (1885-1944). C'est cependant durant la seconde partie des années vingt, sous l'égide de Shirai Kyôji 白井喬二 (1889-1980) que le mouvement se consolide avec la création de la Société du 21 en 1925 et de la revue *Taishû bungei* l'année suivante. Pour une vue générale sur le concept de littérature populaire et son histoire au Japon, voir l'ouvrage de Cécile Sakai, *op. cit.* ; Ozaki Hotsuki, *Taishû bungaku ron* et du même auteur, *Taishû bungaku no rekishi* (『大衆文学の歴史』, Histoire de la littérature populaire), Tôkyô : Kôdansha, 1989.

> lecteurs n'étaient bien sûr pas ceux des œuvres dites populaires, mais n'étaient pas non plus ces jeunes étudiants en littérature.[27]

Dans les premières années de son œuvre, Ranpo cherche à différencier le genre policier et à lui donner une place de choix. Voir les romans de détective se fondre dans un groupe beaucoup plus large, aux caractéristiques moins claires, reviendrait à un d'échec. Il ne faut pas non plus sous-estimer un désir « aristocratique »[28] très présent chez Ranpo et les autres romanciers de faire partie d'une « coterie », aux codes particuliers. Avoir un faible nombre de lecteurs marquerait l'expression de ce plaisir que seuls quelques initiés pourraient comprendre (et cela justifierait aussi en creux le peu de lecteurs). La « dialectique de la distinction »[29] de Bourdieu est ainsi particulièrement à l'œuvre dans l'attitude de Ranpo quand il est confronté à la définition du statut du *tanteishôsetsu.*

D'une part, l'écrivain japonais ressent parfaitement la nécessité, dans ses premières années du développement de ce genre, de montrer aux lecteurs, au monde littéraire, la valeur unique du roman de détective. Comment ce dernier pourrait-il s'affirmer s'il était aussitôt englobé, enfermé, dilué sous une étiquette bien plus large, celle de la littérature populaire ? Mais d'autre part, Ranpo est tout autant lucide sur la parenté du *tanteishôsetsu* avec cette même littérature populaire. Cette dichotomie statutaire du roman de détective, Ranpo la résout dans cet article en expliquant que le roman de détective peut faire partie de la littérature populaire non pas parce qu'il serait un sous-genre de cette dernière mais parce que la « déduction » est une activité constamment pratiquée dans la vie quotidienne. Le côté pragmatique de Ranpo apparaît clairement dans la seconde partie de son essai :

> Les lecteurs vont sans doute alors m'interpeller et me demander la raison pour laquelle je suis un membre de *Littérature populaire.* Attendez que je vous explique. En fait, j'ai commencé ces derniers temps à avoir des doutes sur mon opinion précédente. Le roman de détective serait-il effectivement l'expression d'un goût si limité ? Regardez d'abord la vie. N'est-elle pas emplie d'actes de déduction ? La recherche scientifique en est l'exemple parfait. Raisonnement, déduction, induction sont tous des mots du roman de détective. La diplomatie, mais aussi la politique, sont aussi des domaines de déduction. Les espions sont ainsi indissociables des relations entre états. Ou encore, le commerce, les relations

---

[27] かくても探偵小説は大衆文芸であろうか。一時は私はこんな風に考えたものである。探偵小説は純文芸と云われるよりも、もっと読者の少い、ほんの一部の同好者の読み物にしか過ぎないものだ。探偵小説はその描く所のものが芸術でもなければ、科学でもない、この混血児見たいなものであると同時に、対象とする読者の範囲も、いうが如く大衆物では勿論なく、そうかと云って文学青年向きのものでもない。ERZ 24, 172-173

[28] Il compare quelques lignes plus loin le plaisir de la lecture du roman de détective et l'aspect du « plaisir entre soi » à celui du « kottô shumi » (「骨董趣味」, « goût pour les antiquités »).

[29] Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 211.

> sociales, voire l'amour, sont d'un certain point de vue sous le signe de ce phénomène. En général, lorsque deux personnes se rencontrent, s'engage nécessairement un jeu de déduction. Il en est de même, d'une certaine façon, pour la conversation. On ne traduit pas littéralement les phrases de son interlocuteur. On cherche le véritable sens caché. Et on considère comme intelligente la personne excellant dans ce genre d'activité. De ce point de vue, le roman de détective est plutôt quelque chose de populaire. De plus, il me semble que l'on pourrait presque dire, en se basant sur une réflexion très tortueuse, que c'est un genre qui peut apporter quelque chose à l'humanité.[30]

Même si l'élitisme que Ranpo voudrait lier au roman de détective est encore présent dans cet extrait (la dernière phrase, très ironique, sur l'apport de ce genre à l'humanité doit se comprendre comme une attaque lancée contre une littérature se proclamant fondamentalement utile, se voulant porte-parole d'un certain type d'idéologie – la littérature prolétarienne n'est pas loin), les thématiques qu'emprunte le roman de détective fondent finalement un espace partagé par un grand nombre de lecteurs puisqu'elles touchent selon Ranpo tous les aspects de la vie quotidienne.

Cette vision globalisante du *tanteishôsetsu* telle que la présente Ranpo dans un cadre moins spécialisé (la littérature populaire) se rapproche évidemment d'une appréhension la plus large possible de ce genre, une conception « à la Lupin » qu'il tentait de faire sienne quelque six mois auparavant. Cette conception large du roman de détective est à rapprocher du débat lancinant des années vingt avec la dichotomie symbolisée par les termes *honkaku/henkaku* ou *kenzen/fukenzen*[31]. Ranpo semble ici considérer la version englobante du *tanteishôsetsu* comme la plus adéquate pour toucher un large public.

Lorsque le recueil *Le test psychologique* est publié, Ranpo est donc foncièrement entré dans un processus de réflexion où les questions de respect d'un certain canon du roman de détective n'occupent pas la première place. Comme on peut le voir à travers sa correspondance avec Fuboku et son rapport ambigu avec la littérature populaire, sa problématique est avant tout celle du positionnement envers le lecteur, celle d'une

---

[30] 読者はきっと、それならお前は何故「大衆文芸」の仲間に這入っているのかと反問されるであろう。お待ち下さい、それはこういう訳である。実は私は近頃になって上述の考に疑問を抱き始めたのである。探偵小説というものは果してこんなに局限された趣味であろうか。先ずこの人生を見よ。それは如何に探偵的であるか。学問の研究がとりも直さず一種の探偵である。推理、演繹、帰納、それらは凡て探偵小説の言葉だ。外交ひいては政治が随分探偵的である。外交にスパイはつき物だ。その他実業にしろ、社交にしろ、恋さえもが、見方によっては探偵である。凡そ人間が二人よれば必ず探偵がある。会話は一方から見れば探偵だ。人は相手の言葉を決して直訳しない。その裏にひそむ真意を探偵する。その探偵の巧みな者が云い換えれば利口者だ。こう考えて来ると、探偵小説はなかなか大衆的である。その上、見方によっては世の中の為になる文学だとい屁理屈も、なり立ち相な気がし出す。ERZ 24, 173-174.

[31] Voir note 18 p. 46.

formation de celui-ci, voire celle de la création d'une communauté de lecteurs de romans de détective. Cette ambigüité restera une constante de l'œuvre de Ranpo. La « dialectique de la distinction » entre les statuts des différents lecteurs aurait pu devenir un frein à l'activité de l'écrivain ; elle apparaît ainsi de nombreuses fois quand Ranpo se plaint, par exemple, de son impossibilité à écrire de véritables récits policiers. Pourtant, c'est dans cette même confrontation entre les multiples lecteurs qu'il a eu à cœur de servir que l'on trouve un des intérêts majeurs de l'œuvre de Ranpo.

C'est aussi dans cette optique que peut être appréhendée la préface de Fuboku. Comme nous l'avons évoqué précédemment, il a supprimé de ce texte toutes les références par trop spécialisées, dans un désir de toucher le plus grand nombre de lecteurs. Il faut tenir compte en outre du fait que le discours de présentation de Fuboku, fervent soutien de l'œuvre de Ranpo, possède une évidente visée publicitaire.

Le plaisir de lire comme slogan

Nous avons expliqué que la compilation de nouvelles pouvait impliquer une potentielle hétérogénéité. Cependant, la préface de Fuboku joue un rôle fédérateur pour les lecteurs. Ainsi, son style lui impose littéralement un type d'attente particulier. Si tout le texte de Fuboku est empreint de cette volonté, l'extrait suivant en est sans doute un des plus marquants :

> Ensuite, avec la lecture dans *Shinseinen* d'œuvres telles qu'*Un ticket*, *Une terrible hallucination*, *Deux vies gâchées*, *Les jumeaux*, je tombais toujours un peu plus en admiration face au talent extraordinaire de mon ami Ranpo, me réjouissais du fond du cœur de la naissance au Japon d'un écrivain si doué. Bien plus, lorsque je lisais tout récemment *Le test psychologique*, je me sentais fier, moi Japonais, face au monde du roman de détective occidental.[32]

Selon Fuboku, il faudrait ainsi d'abord lire ce groupe de nouvelles comme des œuvres représentant ce qui se fait de mieux au Japon, voire dans le monde, dans le genre du roman de détective. Comme il l'affirme de façon péremptoire en conclusion de sa préface :

[32] 続いて、雑誌「新青年」を通じて、「一枚の切符」、「恐ろしき錯誤」、「二廃人」、「双生児」等の作品に接するに及んで、いよいよ益々、江戸川兄の非凡なる技倆に感服すると同時に、日本に、これほどの優れた作家が出たことを心から喜び、更に最近の「心理試験」を読むに及んで、日本人として、欧米の探偵小説界に対し、一種の誇りを覚ゆるに到ったのである。 SRSK, p. 1-2. Pour les références, dans ce chapitre, aux nouvelles publiées dans *Le test psychologique*, nous utilisons le facsimilé (publié en 1993 par Shun.yôdô) du recueil original de 1925, en respectant les règles de l'orthographe en vigueur à cette époque. D'autre part, sauf indication contraire, les versions françaises sont de nouvelles traductions. Pour les références à ce fac-similé, nous utiliserons l'abréviation SRSK.

> Tout comme Edgar Allan Poe est le fondateur du roman de détective, nous pouvons sans aucun doute affirmer que notre Edogawa Ranpo est le fondateur du roman de détective japonais moderne et que, par conséquent, ce recueil de créations est un inestimable monument du roman de détective japonais, monument qui fera date.[33]

L'aspect fortement performatif de la conclusion de Fuboku (lié bien sûr à l'aspect publicitaire du texte) ne peut être sans influence sur l'attitude du lecteur. Que ce soit dans le sens de l'acceptation des dires de Fuboku ou du leur rejet, il devra dans tous les cas prendre position, ce qui ne pourra se faire qu'à travers la lecture des œuvres de Ranpo. Même s'il est presque sûr que le « lecteur amateur » en train de découvrir ou redécouvrir la préface est déjà convaincu du bien fondé de la publication de ces nouvelles, Fuboku envisage le cas du « lecteur ordinaire » qui voudrait se faire une opinion sur ce genre et cet écrivain qui commence à faire parler de lui. La performativité de son discours[34] est telle que pour pouvoir critiquer le *tanteishôsetsu* (puisqu'il y a identification entre Ranpo et ce genre) le lecteur circonspect devra lire ce recueil au risque de devenir lui-même un « accroc » à ce genre :

> Et si vous pensez que c'est un mensonge [que la nouvelle *Le test psychologique* soit un chef-d'œuvre], je vous conseille de vous asseoir correctement et de la lire. Même celui qui méprise les récits de détective par a priori deviendra sans aucun doute, sur le champ, un admirateur de ce genre, par l'incroyable séduction de cette œuvre. Et si, l'ayant lue une fois, vous n'avez pas pu devenir un admirateur, alors, relisez-la. Mais alors, si finalement, de simple admirateur vous devenez accroc au roman de détective, je ne veux pas en porter la responsabilité.[35]

Le lecteur, comme s'il était préparé à devoir être impliqué comme il va l'être dans les nouvelles qui vont suivre, devient de fait un personnage important de cette préface.

Celle-ci ne peut ainsi que conforter le lecteur dans l'idée qu'il a entre les mains le matériel de base pour comprendre et se familiariser avec les nouvelles de celui que Fuboku surnomme dès la première ligne le « génie démoniaque de notre monde du roman de

---

[33] まことに、エドガァ・アラン・ポオが探偵小説の鼻祖であるとほり、わが江戸川乱歩は、日本近代探偵小説の鼻祖であって、従ってこの創作集は日本探偵小説界の一時期を画する尊いモニュメントといふことが出来るであらう。SRSK, p. 8.

[34] Sur la performativité de l'écriture de Ranpo, voir p. 258.

[35] 嘘だと思ふなら、襟を正しくして読んで御覧になるがよい。とたひ、探偵小説を、「喰はず嫌ひ」に、卑しんで居る人でも、あの作品の持つ怖ろしい魅力によって、その場から、探偵小説の愛好家になるであらう。若し、一回読んでなほ、探偵小説の愛好家にならなかったならば、とに角、もう一度読んで御覧なさるがよい。但し、そのあげくに、「愛好」の域をとほりこして、探偵小説の「病みつき」になれたとて、私は責任は持たないつもりである。SRSK, p. 2.

détective »[36]. Il est intéressant de constater que dès ses premières années d'activité commence à se mettre en place autour de Ranpo un discours publicitaire à son propos, discours qui prendra toute son ampleur au début des années trente avec le début de sa collaboration avec la Kôdansha.

Fuboku, après avoir présenté très rapidement l'histoire de ce recueil, explique combien ces nouvelles remplissent un vide au Japon : elles permettent en effet de montrer qu'un roman de détective peut s'ancrer dans la « vie quotidienne des Japonais »[37] et que ce genre n'est pas « inadapté » au « cerveau des Japonais »[38]. Les nouvelles de Ranpo ne font pas preuve d'originalité du point de vue des thèmes abordés : « les codes secrets, les crimes de jumeaux, le somnambulisme »[39] étaient déjà présents dans les romans occidentaux, mais ils trouvent dans les textes de Ranpo « une profondeur et une couleur orientales »[40] qu'il compare au « grain presque invisible des motifs sur un sabre japonais »[41].

Après ces remarques grandiloquentes, Fuboku entre dans le vif du sujet en s'intéressant de façon symptomatique à la question de la lecture. L'originalité du texte de Ranpo ne viendrait pas d'une application à la lettre des critères du roman de détective (Fuboku reconnaît même quelques imperfections et quelques contradictions dans les détails), mais bien plus de la tenue de l'ensemble, de sa capacité à emmener le lecteur avec lui pour lui raconter un récit. Komatsu Shôko, dans son analyse de la préface, parle ainsi de « capacité à raconter »[42]. En effet, Fuboku ne met absolument pas en avant l'aspect technique des récits de Ranpo, puisque, au contraire, il admet leur côté artificiel et construit. Le plus important réside dans le fait que le lecteur puisse mener à bien sa lecture, puisse y trouver une « satisfaction intellectuelle » (「知的満足」, « chiteki manzoku »)[43] au-delà de l'aspect parfois artificiel de ses récits. Tout comme la nouvelle d'Edgar Allan Poe *The Mystery of Marie Rogêt* (*Le mystère de Marie Roget*)[44] dans laquelle le raisonnement logique du chevalier Dupin montrerait quelques faiblesses, ce récit, comme ceux de Ranpo, n'en reste

[36] SRSK, p. 1.
[37] SRSK, p. 1.
[38] *Ibid.*, p. 1.
[39] *Ibid.*, p. 2.
[40] *Ibid.*, p. 2.
[41] *Ibid.*, p. 2.
[42] Komatsu shôko, *op.cit.*, p. 297.
[43] SRSK, p. 5.
[44] Publiée de novembre 1842 à février 1843.

pas moins « intéressant »[45] (ce concept de l' « intérêt », *omoshirosa* 面白さ[46], très flou revient de nombreuses fois dans les réflexions des écrivains d'alors).

> En tout cas, si l'on disséquait finement les récits de Ranpo, on trouverait peut-être quelques aspects artificiels, mais son talent de l'écriture est si élevé que l'on ne s'en rend pas compte au cours de la lecture. En d'autres termes, ses œuvres emmènent le lecteur jusqu'à la fin du récit sans lui laisser le temps de reprendre son souffle et lui apportent une satisfaction intellectuelle suffisante. Bref, on ne peut dire qu'une chose : c'est intéressant parce que c'est intéressant.[47]

Si la conclusion tautologique de Fuboku n'apporte que peu d'information sur les raisons de cet attrait du texte de Ranpo, elle permet cependant de saisir l'importance de la technique du récit, du rapport au lecteur et de la recherche d'un plaisir, encore mal défini, mais bien présent dans l'appréhension de la réussite d'une nouvelle. Pour tenter d'expliquer ce que pourrait être l'*omoshirosa* (l'intérêt), Fuboku utilise à nouveau des métaphores, marquant bien sa difficulté (qu'il assume) à donner une explication théorique de cet effet : ce serait du *wasabi* ou du gingembre[48]. Même si ces produits alimentaires ne sont pas fondamentalement nécessaires pour la nutrition humaine, ils « excitent indirectement l'estomac et aident à la digestion »[49], tout comme le *tanteishôsetsu*, qui, tout en n'étant pas indispensable à l'homme, joue « un rôle dans l'élévation de l'esprit humain "de manière détournée" »[50].

Ainsi la création littéraire est complètement liée à sa réception, au-delà même du respect d'un genre particulier. Fuboku laisse finalement un espace de liberté au lecteur qui n'est pas sommé de chercher un type particulier de plaisir : sa conclusion tautologique permet au contraire une ouverture très large à la réception des récits de Ranpo, et par conséquent, une grande liberté dans l'acte de lecture.

---

[45] SRSK, p. 5.
[46] Même si l'étymologie de ce terme n'est pas assurée, il semblerait qu'elle marque à l'origine l'effet « lumineux » (« shiroi ») du plaisir, de l'étonnement, de l'amusement, sur les visages (« omo ») de l'interlocuteur. Cf. l'essai d'Ozaki Hotsuki, un des grands spécialistes de la littérature populaire, sur cette question de l'intérêt : « Muhyôron jidai no shûen » (「無評論時代の終焉」, « La fin de la période de l'absence de critique »), in Ozaki Hotsuki, *Taishû bungaku ron* (『大衆文学論』, De la littérature populaire), Tôkyô : Keisô Shobô, 1965, rééd. Tôkyô : Kôdansha, 2001, p. 11-22.
[47] 兎に角江戸川兄の作品のあるのも、細かに解剖すれば、小さな不自然を見つけることが出来るかも知れませぬが、読んで居るときには、それを少しも気づかれぬほど、その筆力は冴えて居るのである。言ひかへれば、江戸川兄の作品は、読者をして、息もつかせずに読み終らせ、そして読者に十分な知的満足を与へるのであって、要するに面白いから面白いと言ふより外はないのである。SRSK, p. 5.
[48] SRSK, p. 5.
[49] *Ibid.*, p. 5.
[50] *Ibid.*, p. 5.

Paradoxalement, la portée performative de la préface que nous avons constatée au début de notre réflexion a cela de remarquable qu'elle pousse le lecteur à lire non pas d'une certaine façon comme on pourrait l'attendre d'un genre si codifié, mais en lui laissant une large liberté de manœuvre, puisque l'objectif ultime est cet intérêt (*omoshirosa*). Fuboku conclut sa préface en ces termes :

> Et même s'il n'apportait rien à l'élévation de l'esprit humain, ne serait-ce pas suffisant de goûter au plaisir de l'étrange, de la peur et de l'humour que renferme un roman de détective ?[51]

Fuboku reprend ainsi à son compte la conception d'une littérature foncièrement tournée vers le plaisir de la lecture. Quand il encourage Ranpo à se lancer dans des récits « à la Lupin », il reste sur la même idée d'un *tanteishôsetsu* protéiforme[52].

Le paratexte du *Test psychologique* met ainsi en place de façon évidente[53] une vision particulière de l'acte de lecture du roman de détective dans les années vingt au Japon. Une importance extrême est accordée au concept d'*intérêt* qui s'exprime à travers non pas l'utilisation codifiée de certaines thématiques mais à travers une technique du récit qui doit aboutir au simple plaisir de lecture au-delà de toute considération générique. La création d'une communauté de lecteurs qui dépasserait celle des revues spécialisées et qui prendrait appui sur les textes de Ranpo va nécessairement provoquer la mise en place de conventions génériques où le lecteur sera le centre de toutes les préoccupations puisque c'est lui qui devra ressentir cet *intérêt*.

Quelles sont les solutions textuelles proposées par Ranpo pour produire cette sensation, ce plaisir de la lecture ?

---

[51] たとひ人心の向上に少しも役立たなくても、探偵小説の持つ、怪奇と恐怖と諧謔の味を享楽する丈で十分ではないか。 SRSK, p. 5-6.

[52] Gonda Manji le reconnaît quand il déclare que ce sont les récits prenant appui sur une situation extraordinaire qui sont les plus intéressants chez Fuboku, alors qu'ils ont quelque chose d'insuffisant à l'aune du roman de détective orthodoxe (*Nihon tanteisakka ron*, p. 21-23). Or notre développement montre que Fuboku ne semble jamais avoir vraiment pensé à écrire des récits dont la structure aurait été fidèle à un quelconque canon. Gonda, tout en reconnaissant la spécificité des œuvres de Fuboku, ne peut s'empêcher de reproduire ainsi des décennies plus tard le grand débat qui n'a cessé de secouer le monde du *tanteishôsetsu*.

[53] Cela ne semble jamais avoir été remarqué à notre connaissance.

2. L'incipit : la mise en place du rapport discursif avec le lecteur

De prime abord se pose un problème, ou une difficulté supplémentaire, si l'on veut analyser l'incipit[54] et ses effets dans un recueil de nouvelles. En effet, quelle est sa nature ? Alors que dans un roman, la réponse est a priori simple (la première page du récit est l'incipit), le recueil de nouvelles, du fait de sa structure, rend l'analyse plus complexe. L'organisation interne de l'œuvre, prise dans sa globalité, démultiplie tel un jeu de miroirs l'incipit : à autant de nouvelles correspond chaque fois un incipit particulier, mais dans le même temps, l'incipit du premier récit a une préséance du fait même de sa position. En effet, alors que rien n'empêche le lecteur de commencer par la deuxième, la cinquième ou la dernière des nouvelles (et peut-être certains le font-ils), il ne fait guère de doute que l'habitude générale fait débuter la lecture par la première nouvelle. Ainsi, dans le cas du *Test psychologique*, ce ne sont pas onze mais douze incipits que nous rencontrons, celui de *La pièce de deux sen* étant de fait renforcé[55]. Cette nouvelle en acquiert par conséquent plus de poids dans l'acte de lecture puisque c'est elle qui va déterminer le premier passage vers la fiction et engager le lecteur vers un type particulier de lecture. Les autres incipits des nouvelles du recueil jouent un rôle d'amplificateur (si elles reprennent le même type d'incipit) ou de correcteur (si elles proposent un autre moyen de débuter un texte). Mais que ce soient les phénomènes d'amplification ou de correction, le lecteur se voit proposer une trame, une exemplification du type d'incipit chez Ranpo.

La pièce de deux sen : un « double-incipit »

La pièce de deux sen, de par sa position, constitue la nouvelle qui ouvre ce recueil, mais aussi, la carrière de Ranpo. A ce titre, son importance ne doit pas être sous-estimée :

> « Quelle chance si on pouvait être ce voleur ! » Nous étions tous les deux à cette époque tellement désœuvrés que nous échangions de tels propos. Un appartement d'une seule pièce de six tatami situé au premier étage au-dessus d'une misérable boutique de *geta*, dans un quartier pauvre de la capitale, deux tables en bambou recouvertes de papier laqué déchiré, c'est là que Matsumura Takeshi et votre serviteur passaient leurs journées à ne rien faire si ce n'est à courageusement fantasmer : l'histoire que je vais vous raconter se passe à ce moment-là. Alors que le

[54] Pour une approche générale sur l'incipit, voir Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, trad. de l'italien, revu et remanié par l'auteur, Paris : Seuil, 2003.
[55] Nous entendons par là que l'incipit de *La pièce de deux sen* joue aussi le rôle d'incipit du recueil dans son entier.

futur nous semblait bloqué et que nous ne savions plus quoi faire, nous en étions réduits à envier la dextérité de ce grand voleur qui faisait alors justement beaucoup parler de lui.

Puisque cette affaire est en rapport étroit avec mon récit, laissez-moi vous en parler rapidement ici.

Tout cela s'est passé un jour de paye des ouvriers, dans une grande usine d'appareils électriques, dans le quartier de Shiba.[56]

Cet incipit met en place en seulement quelques lignes les structures narratives propres au récit de Ranpo. Ainsi pensons-nous qu'il doit être considéré, comme le suggère sa position dans le recueil et comme nous le verrons en le comparant aux autres incipit, comme un condensé de ce que les lecteurs découvriront dans les autres nouvelles et intègreront dans leur encyclopédie lectorale, non seulement face à d'autres textes de Ranpo, mais aussi face à d'autres *tanteishôsetsu* (de format court).

Pour analyser les caractéristiques de ces incipits et proposer une première approche des conventions génériques offertes par les textes de Ranpo, nous appuierons notre réflexion sur les deux axes qui fondent le rôle de l'incipit, tels qu'ils sont rappelés par Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino : « si l'incipit fait entrer dans le monde de la fiction, il a aussi une fonction rhétorique. Le narrateur cherche à séduire le lecteur par tous les procédés capables de fixer son attention et de le pousser à poursuivre sa lecture »[57].

Comment Ranpo s'emploie-t-il à charmer et retenir son lecteur ?

Deux aspects nous semblent les plus marquants pour comprendre le fonctionnement de ses récits : l'utilisation de la première personne et, de manière naturellement liée, l'inclusion du lecteur dans l'acte de narration. Ils donnent à l'ensemble du récit une impression de réalisme, non pas au niveau de l'histoire, mais à celui de de l'acte de narration (et donc en parallèle, de l'acte de lecture)[58].

---

[56] 『あの泥棒が羨しい。』二人はこんな言葉が交される程、其頃は窮迫してゐた。場末の貧弱な下駄屋の二階の、たゞ一間しかない六畳に、一閑張りの破れ机を二つ並べて、松村武とこの私とが、変な空想ばかり逞しうして、ゴロゴロしてゐた頃のお話である。もう何もかも行詰つて了つて、動きの取れなかつた二人は、丁度その頃世間を騒がせた大泥棒の、巧みなやり口を羨む様な、さもしい心持になつてゐた。その泥棒事件といふのが、このお話の本筋に大関係を持つてゐるので、茲にザツとそれをお話して置くことにする　　芝区のさる大きな電気工場の職工給料日当日の出来事であつた。SRSK, p. 1.

[57] Jean Molino, Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator : théorie et analyse du récit,* Montréal/Paris : Leméac/Actes Sud, 2003, p. 98.

[58] Thierry Ozwald propose comme un des deux critères du genre de la nouvelle le « souci du réalisme » (Thierry Ozwald, *op. cit.,* p. 34). Cependant, il se limite dans sa présentation aux aspects internes de la nouvelle, aux thématiques : il évoque le « postulat fondamental » de la « référence au réel » (*Ibid.,* p. 39), du « réalisme s*ociologique* » (*Ibid.,* p. 40) ou encore du « réalisme psychologique » (*Ibid.,* p. 42). Si l'on retrouve dans l'œuvre de Ranpo – et en premier lieu dans *La pièce de deux sen* – cette préoccupation pour le réel, il nous semble que cette nouvelle introduit avant tout une autre approche du réalisme, que l'on pourrait désigner comme un « réalisme de la narration » (voir p. 133).

Le rapport direct au lecteur

En effet, ce qui frappe avant tout dans les premières lignes de cette nouvelle, c'est la structure narrative mise en place avec la présence forte d'un narrateur, « je » (「私」, « watashi »), qui décide de raconter une « histoire » (「お話」, « o-hanashi »). Ces deux termes, en soi très courants en japonais, sont ici cependant mis en valeur puisque le pronom est précédé du déictique « kono » (「この」)[59]. Par conséquent, le lecteur se trouve inscrit dans la narration par la présence du terme « histoire », tandis que le fait que « kono » soit lié à « watashi » suppose une auto-désignation du narrateur comme autorité supérieure responsable de la narration. De plus, son utilisation en japonais sous-entend une proximité entre le locuteur et l'interlocuteur. Il est difficile en effet d'envisager d'utiliser « kono watashi » sans l'implication de celui qui va écouter. Enfin, le fait que « kono » fasse référence à un événement antérieur pose l'incipit dans une grande immédiateté puisque le lecteur est tout de suite confronté à ce personnage qui se définit comme narrateur et donc responsable du récit. De même, le terme lexicalisé « o-hanashi », contient le suffixe de respect « o » utilisé pour signifier la présence d'un interlocuteur. On le retrouve dans cet incipit trois fois[60], sa répétition ne pouvant avoir qu'un effet important sur le lecteur, dans le sens d'un rapport de « raconteur » à « raconté ». En effet, Le terme « o-hanashi » se révèle particulièrement ambigu. En effet, s'il signifie communément « histoire », son sens premier fait référence au fait de « raconter » ; la traduction la plus proche en serait : « ce que je te/vous raconte »[61]. Le lecteur n'est donc pas dans une simple position de lecteur, d'un acteur qui reste cependant d'une certaine manière extérieur au récit. Dans cette nouvelle, le statut de « raconté » implique un plus fort degré d'intégration : le lecteur devient en fait un personnage de l'acte narratif. A ce titre, le lecteur et le narrataire trouvent ici un exemple, qui se réitèrera souvent, d'indentification statutaire.

---

[59] Déictique proche de « ce », permettant une focalisation sur le narrateur ou sur le thème dont il a déjà été question. Cette tournure, particulièrement rare dans un texte écrit, est plutôt utilisée à l'oral : elle ne peut que donc attirer notre attention (et celle du lecteur). Pour une présentation de l'utilisation des déictiques en japonais, voir l'article de Tsutsumi Ryôichi, « On the Non-Deictic Use of Japanese Demonstratives », in Wada Michio (dir.), *The Structure of Language : Views from Asian languages*, Okayama : Okayama University, 2006, p. 73-98.

[60] La troisième occurrence est en fait une forme verbale. Ce ne sont donc pas trois formes véritablement identiques mais la forme verbale « o-hanashi-suru » porte en elle la même signification (« je vous raconte une histoire »).

[61] Une autre acception du terme « o-hanashi » est celle employée dans le cadre des récits pour enfants, des contes, où l'expérience de lecture du lecteur est fortement liée à une activité originellement oralisée (même si présenté désormais sous forme écrite).

D'autre part, l'utilisation du même terme (« o-hanashi ») pour désigner les récits du répertoire du *rakugo*, un art de la parole voisin du *kôdan,* montre d'un autre point de vue dans quelle optique se place le narrateur, celle d'un récit oralisé qui se veut une représentation d'un spectacle, aspect sur lequel nous reviendrons longuement. Enfin, comme l'explique Cécile Sakai, ce terme peut aussi prendre « un sens péjoratif » lié à « des histoires inventées, des fictions qui manquent d'authenticité »[62]. Si l'aspect péjoratif n'est pas à retenir dans le cas de cette nouvelle, on peut en revanche envisager que le narrateur de *La pièce de deux sen* sous-entend que son histoire est une fiction et qu'elle est racontée dans un cadre ludique. Le manque d'authenticité pourrait être ainsi expliqué dans le cadre plus général des œuvres de Ranpo : il ne faut pas y chercher une quelconque véracité (ses textes ne sont pas des histoires vraies d'enquêtes criminelles[63]), tout est fiction, jeu, comme l'est l'histoire racontée par le narrateur.

L'incipit de *La pièce de deux sen* installe donc en première ligne le lecteur : le lexique utilisé le met en position d' « écoute », qui plus est, d'écoute d'un narrateur très présent. Le dispositif narratif des premières lignes de cette nouvelle instaure un genre de « réalisme de la narration » car le lecteur est pris dans les rais du filet du narrateur. Il a l'impression d'assister l'énonciation d'une histoire[64].

En effet, *La pièce de deux sen*, comme peut le constater tout lecteur, est le récit d'une mystification à double niveau : au niveau de l'histoire, Matsumura Takeshi se fait piéger par le narrateur, tandis qu'au niveau de la narration, le lecteur, dédoublant le rôle de Matsumura, est tout autant dupé et croit, jusqu'à la scène finale, à la mystification du narrateur. Franck Wagner parle ainsi de « récit mystifiant » pour des récits où « les effets qui ont cours au niveau intradiégétique sont reconduits au niveau extradiégétique, de sorte que ces récits *de* mystification sont aussi, simultanément, des récits « mystifiants », du moins jusqu'à un certain point »[65]. Tout ceci est rendu possible par la configuration de l'incipit : le réalisme sociologique et psychologique (le niveau intradiégétique) est doublé d'un réalisme de la

---

[62] Cécile Sakai, note (numéro 1 de la page 119) d'*Une Mort dorée* de Tanizaki Jun.ichirô, in Tanizaki Jun.ichirô, *Œuvres I*, Paris : Galllimard, 1997, p. 1642.
[63] Voir p. 58.
[64] Nous reprenons ici la différence formulée par Genette entre l'histoire (« signifié ou contenu narratif »), le récit (« le signifiant, l'énoncé ») et la narration (« l'acte narrateur producteur »), dans Gérard Genette, *Figures III*, p. 72.
[65] Franck Wagner, « A mystificateur, mystificateur et demi : sur les degrés du rapport à la mystification dans les récits de fiction », Nathalie Preiss, *Mélire ? Lecture et mystification*, Paris : L'Improviste, 2006, p. 113.

narration (le niveau extradiégétique). Le lecteur ne peut que faire confiance au narrateur sous peine de ne pouvoir progresser dans son acte de lecture.

On retrouve le même piège narratif dans *The Murder of Roger Ackroyd* (*Le meurtre de Roger Ackroyd*, 1926) d'Agatha Christie : le narrateur, en omettant ingénieusement de décrire la scène du crime, fait « oublier » au lecteur que c'est lui le criminel. La différence avec la nouvelle de Ranpo est à rechercher au niveau de la narration. Chez l'écrivaine anglaise, le narrateur est rapidement identifié au docteur James Sheppard et le lecteur est mystifié par le fait que le texte est un condensé des notes prises par le docteur, à la fois narrateur et meurtrier. Le lecteur ne peut que difficilement remettre en cause l'honnêteté de l'instance narrative, sous peine de devoir mettre chaque mot en cause, ce qui est *pratiquement* impossible, à moins de s'engager dans une lecture de type déconstructionniste[66]. De plus, l'intrigue est résolue par Hercule Poirot qui s'appuie sur d'autres indices. En somme, l'omission d'Agatha Christie ne concerne que le lecteur, pas les personnages qui, eux, se trouvent dans une configuration classique d'une énigme à la Agatha Christie. Chez Ranpo, la mystification, grâce au réalisme de la narration, est en cours devant nos yeux et le lecteur, pris par cette immédiateté, ne se rend pas forcément compte de certains commentaires du narrateur au cours du récit qui laisse percevoir des remords à propos de son piège. *La pièce de deux sen* inaugure ainsi le rapport ambigu des deux instances que sont le narrateur et le lecteur, relation basée sur une nécessaire confiance pour permettre la lecture, mais en même temps sur une suspicion extradiégétique.

L'incipit de la deuxième nouvelle du recueil, *Le meurtre de la Côté D*, surtout connue pour la première apparition du détective Akechi Kogorô, reprend la même option narratologique : un narrateur identifié par « je » qui raconte une « histoire ». Bien que les caractéristiques du rapport lecteur/narrataire soient moins clairement marquées que dans l'œuvre précédente, il n'en demeure pas moins que quelques éléments lexicaux sous-tendent cette possibilité :

> C'était par une moite soirée du début du mois de septembre. Je sirotais mon café froid au Hakubaiken, mon troquet préféré situé au milieu de l'avenue de la Côte D. A l'époque, j'étais tout jeune diplômé et n'avais pas d'emploi digne de ce nom. Aussi, je passais mes journées à ne rien faire si ce n'est lire dans la pension où je logeais, ou, si j'en avais assez, à me promener sans but précis et à faire la tournée des cafés bon marché : voilà plus ou moins mes activités journalières. […]
>
> **Bref**, cette Côte D où était situé le Hakubaiken avait été autrefois un lieu célèbre pour les attractions de figurines en chrysanthème. **Mon histoire** se passe

[66] C'est ce à quoi nous convie Pierre Bayard dans sa contre-enquête très brillante sur le véritable meurtrier de Roger Ackroyd dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris : Editions de Minuit, 1998, rééd., 2002.

> peu après que cette rue étroite a été élargie suite aux restructurations urbaines et qu'elle est devenue une avenue de plusieurs mètres de large. Il y restait encore sur les deux côtés, de ci de là, des terrains vagues, et c'était alors un endroit autrement plus calme qu'aujourd'hui.[67]

Comme dans *La pièce de deux sen,* les allusions à un contexte géographique et historique facilement identifiables pour un lecteur de l'époque (« la Côté D » fait référence au quartier de Dangozaka situé au Nord-est de Tôkyô, les « restructurations urbaines » aux grands travaux effectués dans la capitale au début des années dix) sont doublées d'un contexte d'énonciation proche du récit oralisé. On retrouve ainsi le terme de « hanashi » (« histoire »), mais aussi l'embrayeur « bref » (「さて」, « sate ») utilisé dans le discours oral comme outil linguistique pour recentrer le récit vers le sujet à aborder.

Le gang de la main noire dont la parution suit chronologiquement *Le meurtre de la Côte D* propose un incipit à l'intertextualité très forte :

> **De nouveau**, une histoire exemplaire d'Akechi Kogorô.
> Ces événements ont eu lieu environ un an après **ma** rencontre avec Akechi. J'ai du mal à oublier cette affaire car elle comporte des aspects dramatiques qui la rendent plutôt intéressante, mais aussi et surtout car ce sont des proches les premiers concernés.[68]

« De nouveau » (「またしても」, « matashitemo ») indique clairement le lien avec le récit précédent. La proximité spatiale dans le recueil le renforce davantage et produit un effet certain d'intertextualité. De plus, la réutilisation du personnage narrateur à la première personne conforte en quelque sorte le lecteur qui, dès cet incipit, comprend que la structure textuelle reprend les mêmes formes que les deux récits précédents : le lecteur va être l'objet du récit d'une « histoire ». Ici, ce phénomène est en plus marqué grammaticalement par l'utilisation de la forme polie : cette dernière, par ses implications communicationnelles (elle donne vie à une relation forte entre le locuteur et l'interlocuteur puisque celui-là, par cette

---

[67] それは九月初旬のある蒸し暑い晩のことであつた。私は、D坂の大通りの中程にある、白梅軒といふ、行きつけのカフエで、冷しコーヒを啜つてゐた。当時私は、学校を出たばかりでまだこれといふ職業もなく、下宿にゴロゴロして本でも読んでゐるか、それに飽きると、当てもなく散歩に出て、あまり費用のかゝらぬカフエ廻りをやる位が、毎日の日課だつた。[…]　**さて**、この白梅軒のあるD坂といふのは、以前菊人形の名所だつた所で、狭かつた通りが、市区改正で取広げられ、何間道路とかいふ大通りになつて間もなく、だからまだ大通りの両側に所々空地などもあつて、今よりはずつと淋しかつた時分の**話**だ。SRSK, p. 33-34.

[68] **またしても**、明智小五郎の手柄話です。　それは、**私**が明智と知合になつてから一年程たつた時分の出来事なのですが、事件に一種劇的な色彩があつて中々面白かつたばかりでなく、それが私の身内のものゝ家庭を中心にして行はれるといふ点で、私には一層忘れ難いのです。SRSK, p. 73.

forme grammaticale, sous-entend de façon claire qu'il s'adresse à celui-ci)[69], ne laisse guère de doute sur l'interaction induite. Un dialogue se met en place entre les deux protagonistes extradiégétiques du récit : le « raconteur » et le « raconté ».

Dans la nouvelle *Le test psychologique*, le même schéma se trouve à nouveau utilisé : il est question de « o-hanashi » (« une histoire »). Le texte commence par la phrase suivante : « Je ne connais pas précisément la raison pour laquelle Fukiya Seiichirô a pensé à cet acte horrible que je vais décrire maintenant »[70]. Cependant, le narrateur n'est jamais identifié par une marque grammaticale à la première personne. Cette non-identification du sujet grammatical ne signifie pas qu'il ne s'agit pas d'un texte à la première personne. On sait que la structure de la langue japonaise permet d'ignorer le pronom-sujet grammatical. En d'autres termes, l'identification du sujet doit se faire par d'autres moyens, d'autant plus que le verbe, non plus, ne marque pas en japonais la personne. Pour cette nouvelle, ces moyens ne se trouvent pas dans l'incipit, mais dans les nombreux appels au lecteur que l'on trouve disséminés tout le long du texte. On peut dire la même chose pour les trois autres nouvelles : *Le journal intime*, *Où le boulier raconte une histoire d'amour* et *Une terrible hallucination*. Les marques d'adresse au lecteur que l'on voit apparaître après l'incipit font entrer ces textes dans ce schéma narratif.

L'histoire rapportée

Une autre possibilité narratologique qui vient confirmer la préférence de Ranpo pour ce type de rapport interlocutoire trouve son exemple dans les incipits d'*Un ticket* et de *Deux vies gâchées*. Dans ces deux cas, on ne retrouve plus le rapport direct entre le narrateur et le lecteur. Cependant, on peut remarquer que ces deux nouvelles proposent un cadre du récit qui s'en rapproche étrangement : les scènes d'introduction présentent en effet un dialogue entre deux personnages, l'un racontant une histoire à l'autre.

> « Eh, moi aussi, j'ai entendu parler un peu de cette histoire ! Il faut dire que c'était une affaire pas banale, comme on n'en a guère vu ces derniers temps. Les gens en ont fait leurs choux gras. Mais je ne dois pas être autant au courant que toi. Tu ne voudrais pas m'en parler ? »

---

[69] Comme nous l'avions expliqué dans un note précédente (voir note 74 p. 86, la forme polie n'est pas suffisante pour marquer un rapport d'interlocution : elle n'est qu'un des éléments permettant de confirmer et d'affirmer la relation dialogique.

[70] 蕗屋清一郎が、何故これから記す様な恐ろしい悪事を思立つたか、その動機については詳しいことは分らぬ。SRSK, p. 107.

Un jeune homme élégant, à ces mots, porta à sa bouche un morceau de viande gorgé de sang.

« Entendu ! Va pour une histoire ! Holà, garçon ! Une autre bière ! »

Malgré son apparence soignée, il avait de longs cheveux mal entretenus. Son interlocuteur commença son récit. (Incipit d'*Un ticket*)[71]

Les deux hommes, après avoir pris leur bain dans une source d'eau chaude et avoir joué une partie de go, avaient allumé une cigarette et, tout en savourant chaque gorgée de leur thé vert amer, discutaient à bâtons rompus de tout et de rien. Le doux soleil hivernal éclairait toutes les fenêtres en papier et réchauffait le salon de huit tatami. Sur le grand brasero en bois de paulownia, l'eau d'une bouilloire en métal bouillait en émettant un son invitant au sommeil. C'était un magnifique et agréable après-midi d'hiver, dans une station thermale.

La vague discussion, sans réelle signification, se transforma insensiblement en récits nostalgiques. Saitô, l'invité, avait commencé à parler de ses souvenirs de la bataille de Tsingtao[72]. L'hôte, Ihara, écoutait silencieusement le récit sanglant, les mains au-dessus du brasero. (Incipit de *Deux vies gâchées*)[73]

On retrouve le même cadre de l'échange entre deux protagonistes que dans l'incipit du *Meurtre de la Côte D*. Le récit prend place dans un espace dédié aux loisirs (un café, une station thermale, un restaurant), à un moment de pause (dans les trois cas, les personnages ne sont pas pressés par une activité extérieure). Ce moment hors du quotidien doit être mis en parallèle avec l'idée évoquée par Fuboku du plaisir de la lecture, activité qui comme nous commençons à l'entrevoir se trouve fortement liée à l'acte de narrer à haute voix une histoire[74]. L'interlocuteur se doit d'être entièrement concentré sur ce qui va être raconté. Dans les deux cas, celui qui écoute montre de façon plus ou moins active son intérêt pour le récit en cours.

Alors que dans le premier type de schéma énonciatif le lecteur était parfaitement assimilable au narrataire (puisque le narrateur racontait au lecteur une histoire), dans ce

---

[71] 『イヤ、僕も多少は知つてゐるさ。あれは先づ、近来の珍事だつたからな。世間はあの噂で持切つてゐる。が、多分君程詳敷くはないんだ。少し話さないか。』　一人の青年紳士が、かういつて、赤い血の滴る肉の切れを口へ持つて行つた。　『ぢや、一つ話すかな。オイ、ボーイさん、ビールの御代りだ。』身形の端正なのにそぐはず、髪の毛を馬鹿にモヂヤモヂヤと伸した。相手の青年は、次の様に語り出した。 SRSK, p. 147.

[72] Bataille du début de la Première Guerre mondiale ayant opposé l'armée allemande aux armées anglaises et japonaises.

[73] 二人は湯から上つて一局囲んだ後を煙草にして、渋い煎茶を啜りながら、何時もの様にポツリポツリと世間話を取交してゐた。穏かな冬の日光が障子一杯に広つて、八畳の座敷をほかほかと暖めてゐた。大きな桐の火鉢には銀瓶が眠気を誘ふ様な音を立てゝ沸つてゐた。夢の様にのどかな冬の温泉場の午後であつた。　無意味な世間話が何時の間にか懐旧談に入つて行つた。客の齋藤氏は青島役の実戦談を語り始めてゐた。部屋のあるじの井原氏は火鉢に軽く手を翳しながら、黙つてその血腥い話に聞入つてゐた。SRSK, p. 171.

[74] On peut aussi rapprocher ce moment de pause de la scène de lecture de la mère et de la grand-mère du jeune Hirai Tarô (voir p. 71).

second schéma, l'identification n'est plus possible. En effet, le narrataire disparaît au profit de personnages identifiés à la troisième personne. Il n'y a plus de possibilité de récit extradiégétique, second niveau d'énonciation. Cependant, ce second niveau, celui de l'énonciation de l'histoire, se retrouve repris, comme « incarné » par l'attitude et le rapport discursif des deux personnages, celui de « raconteur » à « raconté »[75].

L'imbrication des deux possibilités narratologiques

Cette double possibilité narratologique des nouvelles de Ranpo est figurée dans l'incipit du dernier récit du recueil, *La chambre rouge*[76]. Cette position, en dernière place, peut être considérée comme symbolique de la combinaison des deux possibilités narratologiques[77]. Ici, la structure se complexifie : un narrateur raconte une histoire qui est en fait le récit d'une autre histoire[78] menée par un second narrateur :

> Une passion commune pour les sensations fortes sortant de l'ordinaire rapprochait les sept hommes solennellement réunis ce soir-là dans la chambre rouge spécialement apprêtée à leur intention. Je faisais moi-même partie du groupe ; confortablement installés dans de profonds fauteuils tendus de velours écarlate, le visage grave, nous étions prêts et attendions que l'orateur de ce jour prenne la parole. […]
>
> L'orateur était un certain T., qui venait d'être admis comme nouveau membre de notre groupe. Il commença enfin son récit, sans bouger de son fauteuil, les yeux rivés sur les flammes. Son visage était d'une maigreur squelettique ; quand il parlait sa mâchoire s'abaissait et remontait tristement en cadence avec un mouvement mécanique d'automate.[79]

---

[75] *Les jumeaux* reprend le même schéma. D'ailleurs, son titre complet se traduit en français de la manière suivante : *Les jumeaux : confessions d'un condamné à mort à un aumônier*. On retrouve le schéma de *Deux vies gâchées* avec les deux protagonistes, celui qui raconte et celui qui écoute (le statut professionnel de l'aumônier renforçant cette idée d'auditeur).

[76] La signification du titre serait plutôt « la salle rouge ». Le terme japonais, *heya*, d'un spectre sémantique beaucoup plus large, fait référence à toute pièce d'une maison, d'un appartement. Dans la nouvelle, l'histoire n'a pas lieu dans une chambre mais dans l'arrière-salle d'un restaurant.

[77] C'est aussi la dernière nouvelle publiée avant la parution du *Test psychologique*.

[78] En fait plusieurs petites scènes.

[79] 異常な興奮を求めて集まつた、七人のしかめつらしい男が（私もその中の一人だつた）態々其為にしつらへた『赤い部屋』の、緋色の天鵞絨で張つた深い肘掛椅子に凭れ込んで、今晩の話手が、何事か怪異な物語を話し出すのを、今か今かと待構へてゐた。［…］　やがて、今晩の話手と定められた新人会員のT氏は、腰掛けたまゝで、ぢつと蝋燭の火を見つめながら、次の様に話し始めた。私は、陰影の加減で骸骨の様に見える彼の顎が、物を云ふ度にガクガクと物淋しく合はさる様子を、奇怪なからくり仕掛けの生人形でも見る様な気持で眺めてゐた。 SRKS, p. 281-282, trad. par Jean-Christian Bouvier dans Edogawa Ranpo, *La chambre rouge*, Arles : Picquier, 1990, rééd. 1995, p. 73-74. Sauf mention contraire, les traductions de *La chambre rouge* sont de Jean-Christian Bouvier.

L'imbrication des deux niveaux de récit dans cette nouvelle vient exemplifier le style que met en place Ranpo au cours de ces premiers essais d'écriture. Il déconstruit le schéma narratif qu'il avait utilisé dans les précédentes nouvelles.

Dans le premier schéma le lecteur lit le récit du narrateur et dans le deuxième il lit le récit que se racontent deux personnages. Ici, avec le troisième schéma, le lecteur assiste, à travers le narrateur (premier niveau) au récit entre les deux groupes de personnages (second niveau). Ranpo met à jour ainsi le phénomène de crédulité du lecteur envers le narrateur. Dans *La chambre rouge*, en effet, alors qu'ils sont réunis pour se faire raconter des histoires (la fiction est donc formellement invoquée, ici aussi dans le cadre atemporel des loisirs), les six hommes finissent tous par croire à la réalité de l'histoire que leur présente T., grâce à son habilité à raconter, d'autant plus qu'il est formellement présenté comme orateur[80]. Ce dernier utilise en effet le même artifice que les narrateurs mystificateurs, celui de la référentialité à un monde connu des six auditeurs[81]. Le lecteur est ainsi confronté à sa propre crédulité, comme il a pu en faire l'expérience dans les nouvelles à la première personne (*La pièce de deux sen, Le meurtre de la Côte D*), par l'entremise de la réaction des six auditeurs, dont il devient en quelque sorte le septième représentant.

Trois schémas narratifs sont donc présents dans ce recueil : l'échange entre un narrateur identifié par la première personne et le lecteur (schéma 1), le récit d'un échange entre deux personnages (schéma 2), ou la mise en abyme de ces deux schémas en enchâssant le second dans le premier (schéma 3). Ces trois dispositifs narratifs pourraient, pris à part, ne pas produire d'effet particulier sur le lecteur – ce sont des dispositifs courants. Pourtant, étant présentés dans un même volume, ils ne peuvent que créer un effet d'écho entre les nouvelles, une intertextualité métadiscursive. Plus que des corrélations au niveau des récits, ce sont en effet les structures narratives qui se répondent, en mettant en avant un acte de lecture symbolisé par l'écoute dans le cadre d'un acte de narration.

---

[80] Dans le texte original : « hanashite » qui peut être traduit aussi par « locuteur », voire « narrateur ».

[81] Jean-Marie Schaeffer donne l'exemple de l'ouvrage de Wolfgang Hildesheimer, *Marbot. Eine Biographie* (1981) que beaucoup prirent pour une authentique biographie du simple fait de l'inexistence de leurres qui auraient pu permettre aux lecteurs de déceler la mystification (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999, p. 133-134).

Schéma 1 :

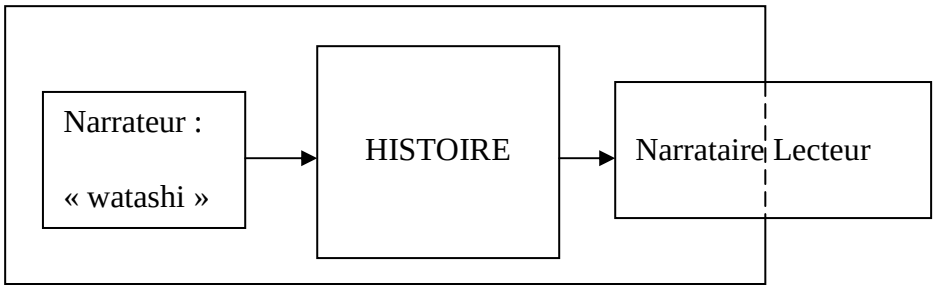


Schéma 2 :

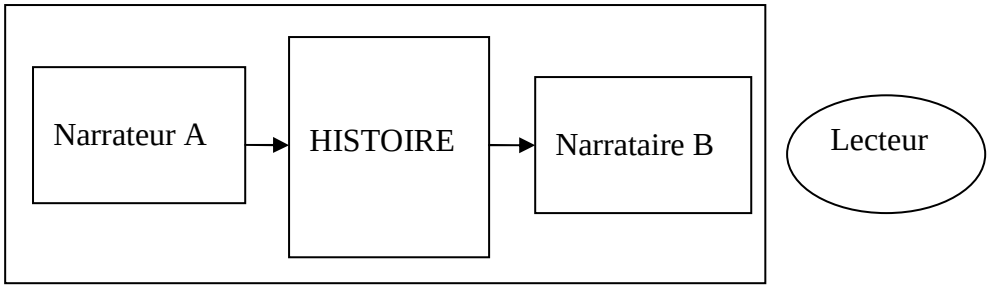
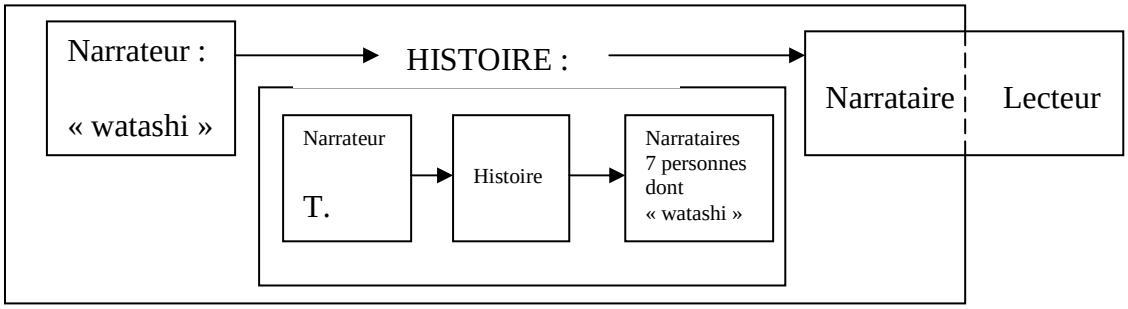


Schéma 3 :



A ce stade de notre analyse, nous pouvons déjà apporter une première conclusion sur la structure des textes programmatiques de Ranpo. Au niveau d'un des espaces les plus importants d'un récit, l'incipit, les textes de cet auteur se démarquent par leur originalité : un rapport communicationnel s'établit entre le narrateur et le narrataire (identifiable au lecteur comme nous l'avons vu), rapport qui plonge le lecteur dans une position « entre-deux ». Il ne fait pas partie de l'histoire mais de l'acte narratif. De ce point de vue, les nouvelles de Ranpo ne s'alignent pas sur les dispositifs paralittéraires souvent considérés comme conservateurs[82]. En effet la représentation au niveau du récit du narrateur et du

[82] Voir note 57 p. 33 où sont présentées les six caractéristiques du modèle paralittéraire proposé par Daniel Couégnas.

lecteur se rapproche des réflexions modernistes sur l'aspect construit et artificiel de la fiction littéraire[83]. Et la nécessité toujours renouvelée, impliquée dès la conception du genre policier, de surprendre le lecteur, d'apporter une réponse étonnante à une intrigue, a incité les écrivains, comme l'écrit Jacques Dubois, à « surprendre non seulement en fonction d'un contexte (le dispositif particulier d'un récit donné) mais encore d'un intertexte (toutes les solutions déjà exploitées par le genre) »[84].

Dès ses premiers textes, Ranpo utilise cette voie, celle de la surprise, à travers, plus particulièrement, le non-respect des canons du genre policier. C'est surtout lors de la chute que cette transgression générique est la plus remarquable, au point que l'on pourra parler de jeu avec les conventions.

3. Le jeu avec les conventions : l'échec du déchiffrement

Encore plus sans doute que dans les autres genres, la fin d'un roman policier est fondamentale pour la compréhension du récit[85]. Dans les œuvres de l'âge d'or des années vingt et trente en Occident, la résolution de l'énigme se positionne toujours dans les toutes dernières pages du récit, telle un *gimmick* narratologique. Ce type de structure a vite été l'objet de critiques du fait de son aspect répétitif, réduisant les possibilités du roman policier. Mais il est un fait qu'aujourd'hui encore[86] c'est la solution préférée des romanciers les plus populaires. Il existe certes une autre possibilité que Freeman aurait le premier utilisée, le roman policier inversé, où le crime et le criminel sont connus du lecteur dès le début du récit, l'intérêt de la lecture se déplaçant vers le *comment* de la résolution de l'énigme

---

[83] Pour une réflexion générale sur la modernité littéraire, voir Vicki Mahaffey, *Modernist Literature : Challenging Fictions* (La littérature moderniste : le défi de la fiction), Malden (Massachusetts) : Blackwell Publishing, 2007. Pour une approche centrée sur la modernité littéraire au Japon, William J. Tyler, *Modanizumu : Modernist Fiction from Japan, 1913-1938* (Modanizumu : la fiction moderniste du Japon, 1913-1938), Honolulu : University of Hawai'i Press, 2008. On remarquera qu'une des œuvres traduites dans cet ouvrage est *La chenille* de Ranpo.

[84] Jacques Dubois, *op.cit.*, p. 106.

[85] Sur les questions théoriques de la clôture, on pourra se reporter à l'ouvrage de Guy Larroux, *Le mot de la fin : la clôture romanesque en question*, Paris : Nathan, 1995 et, dans une optique japonaise, à la revue *Kokubungaku kaishaku to kanshô (tokushû) : 'owari' o yomu, kingendai bungaku-hen*, (『国文学　解釈と鑑賞　特集―〈終わり〉を読む―近現代文学篇』, Littérature nationale – Analyses et commentaires, (numéro spécial) : lire la 'fin', littératures moderne et contemporaine), Tôkyô : Shibundô, septembre 2010. Pour le roman policier, Jean-Paul Colin consacre plusieurs pages à la question de la clôture dans *La belle époque du roman policier français : aux origines d'un genre romanesque* (Lausanne/Paris : Delachaux et Niestlé, 1999).

[86] Phénomène constatable aussi au cinéma et encore plus dans les séries télévisées policières fonctionnant selon la structure d'une histoire par épisode.

et non plus le *qui* (*howdunit* contre *whodunit*)[87]. Cependant, si cette seconde structure semble remettre en cause l'importance de la clôture[88] du récit comme lieu du dénouement, c'est, pour les deux cas, dans les dernières lignes que tout se joue finalement : le dévoilement du criminel aux autres personnages du récit. C'est seulement à ce moment précis que celui-ci peut se clôturer. A ce titre, le roman policier le plus classique d'avant-guerre constitue le genre par excellence des fins fermées dans lesquelles « le lecteur a […] le sentiment qu'il est face à un ensemble fini, cohérent et clos »[89], le détective laissant la plupart du temps le criminel seul, face à son forfait ainsi dévoilé (la punition de la société n'étant que rarement évoquée). C'est dans ces instants que se détend ce que Raphaël Baroni désigne par le terme de « tension narrative ». Il la définit ainsi : « phénomène qui survient lorsque l'interprète [chez Baroni, le lecteur ou le spectateur] d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception »[90].

Cette définition qui met en exergue « l'acte de réception » et « l'interprète » semble particulièrement applicable aux nouvelles du *Test psychologique*. En effet, suite à notre analyse des différents incipits, nous avons pu dégager deux schémas-types principaux dans lesquels l'acte de lecture se trouvait mis en scène à travers la présence appuyée du lecteur.

Le cadrage narratologique d'un récit où le narrateur s'adresse directement au lecteur (et à un niveau supérieur, la mise en scène du même cadrage) implique une tension aigüe, une forte attente de la part de ce dernier. Ainsi, comme l'exprime clairement dans *Un ticket* un des personnages, représentation intradiégétique du lecteur, le récit tel que nous pouvons l'appréhender chez Ranpo possède un double objectif : le premier, celui de raconter une histoire, circonscrite dans une période limitée (ce qui s'exprime formellement par la nouvelle), le second, celui de donner un plaisir particulier à l'interlocuteur sous la forme d'un récit produisant un effet, sous l'effet d'une chute, à la fin du récit (en japonais *ochi* 落ち).

---

[87] Ranpo adopte cette structure dès ses premières œuvres, dans la nouvelle *Le test psychologique*. Les aventures télévisées de l'inspecteur Colombo en constituent l'exemple le plus connu.

[88] Il faut distinguer clôture et clausule, la première étant la fin proprement dite, la seconde l'ensemble des marqueurs indiquant l'approche de la fin. Pour une analyse de l'importance de cette partie du texte, voir l'ouvrage de Guy Larroux, *Le mot de la fin : la clôture romanesque en question*, Paris : Nathan, 1995.

[89] Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris : SEDES, 1997, rééd. (revue) Paris : Armand Colin, 2007, p. 75.

[90] Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et suprise*, Paris : Seuil, 2007, p. 18 Pour les questions de suspense, surprise voir p. 155.

La chute : remise en question d'un format générique

Ce terme, emprunté au *rakugo*[91], l'art du récit oral japonais par excellence, peut-être appliqué, comme nous allons le voir, aux différentes nouvelles du *Test psychologique*, ce qui apporte un poids supplémentaire aux résultats de notre analyse des différents incipits qui faisait déjà apparaître l'idée de relation de « raconté » à « raconteur ». Une dynamique s'instaure en effet entre l'incipit et la chute, cette dernière permettant une sortie du récit. De plus, ces chutes ne sont pas une simple surprise provoquée par l'identité du coupable : elles provoquent aussi une surprise métadiscursive dans le sens où elles touchent à l'essence même du roman policier, en remettant en cause une de ses conventions les plus intangibles, démasquer le criminel.

Nous nous trouvons ainsi face à un phénomène particulier : Ranpo, considéré comme l'écrivain fondateur du roman policier japonais moderne, n'hésiterait donc pas dès ses débuts à remettre en cause les fondements mêmes du genre. Une telle affirmation pose un problème méthodologique. En effet, dans la majorité des cas, un genre s'établit sur une expérience empirique d'un corpus textuel. Ainsi les propositions de « mise au pas » du roman policier par Freeman, Knox ou Van Dine, sont toutes émises durant les années vingt, après plusieurs décennies de production littéraire. Le Japon aussi connaît le *tanteishôsetsu* depuis les années 1880, mais une coupure plus nette entre un avant et un après Edogawa Ranpo s'est produite au tournant des années vingt. Comme le proclame haut et fort Kosakai Fuboku dans « Lire *La pièce de deux sen* »[92], ce texte marquerait un tournant dans l'histoire du roman de détective japonais. Même si le discours militant de Fuboku ne doit pas être pris au pied de la lettre, il reste un fait que pour l'époque Ranpo devient le représentant de la nouvelle garde de ce genre[93].

Il faut cependant faire une distinction, dans son œuvre, entre le travail de production et le processus de réception auprès des lecteurs. Comme nous l'avons écrit plus

---

[91] Outre *ochi*, le terme de *sage* est aussi utilisé dans le cadre du *rakugo* pour définir la chute. Dans les deux cas, cette idée de « descente » est exprimée dans les caractères japonais (落ち et 下げ).

[92] Kosakai Fuboku, *op. cit.*, p. 7.

[93] Jacques Dubois constate au sujet de la modernité des romans policiers génériquement transgressifs que « l'histoire progresse par à-coups et n'est jamais avare, en matière esthétique notamment, d'anticipations ou d'accélérations subites. La modernité est largement faite d'anachronismes et de temporalités contradictoires. A quoi le roman policier apporte sa version particulière. Ainsi, les auteurs les plus inventifs, qui sont aussi les plus conscients du genre, procèdent, face à un état stabilisé de ce dernier, à une expérimentation sur les limites du code, visant à les déployer au maximum ou encore à les faire reculer. » (Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 108-109).

haut[94], l'évolution du support lorsque ses nouvelles avaient été compilées dans le recueil avait impliqué un changement de discours, ou plutôt la mise en place d'un second discours en direction d'un type de lecteur moins spécialisé que celui de *Shinseinen*, avec l'abandon des débats théoriques qui pouvaient avoir lieu à cette époque. L'écart entre le « lecteur amateur » et le « lecteur ordinaire » engendre un effet de distorsion sur les attentes des lecteurs de Ranpo. Ce dernier, du fait de ses nombreuses lectures depuis le milieu des années dix et la découverte des grands noms du genre en Occident, s'est forgé une culture qui lui permet d'envisager de jouer avec les conventions du roman policier. En cela, il est proche d'un « lecteur spécialiste », européen ou américain.

A l'opposé, le discours « promotionnel » qui entoure Ranpo lors de la sortie du recueil ne peut qu'engendrer chez le lecteur néophyte et curieux un effet de réception intégrant ces conventions, la préface jouant entièrement son rôle d'autorité auctoriale. Cependant, le plaisir de lecture réellement ressenti ne peut pas être le même car les encyclopédies des deux types de lecteurs (amateur et ordinaire) sont foncièrement différentes. Ranpo, en tant que représentant du lectorat amateur joue avec le code générique, tandis que le « lecteur ordinaire » aura sans doute tendance à « prendre pour argent comptant » le jeu de l'écrivain, non pas dans un rapport d'intertextualité, mais plutôt dans un cadre purement ludique, où la chute, la surprise, deviennent fondamentales.

La recherche du retournement de situation que Ranpo appelle *uragaeshi* (裏返し)[95] devient une marque de fabrique de l'auteur et elle perd par la même occasion son aspect génériquement transgressif auprès des « lecteurs ordinaires ». C'est cette réception « extra-générique » qui permet au lectorat de Ranpo de dépasser le cadre, très restreint à l'époque, du « lecteur amateur » et d'apporter à l'écrivain une reconnaissance nationale dans les années trente. Cependant, cette évolution vers une transgression ludique s'appuie tout de même sur une transgression générique, thème qui sera intégré aux conventions du genre

---

[94] Voir p. 119.

[95] Dans un de ses nombreux commentaires sur *Le test psychologique*, Ranpo explique l'objectif de cette technique qu'il désigne aussi sous le terme de « double truc » (「二重トリック」, nijû torikku). Il s'agit en fait pour l'auteur de surprendre son lecteur en réutilisant des schémas ou des trucs déjà connus. Il « renverse » ces derniers en utilisant un second niveau d'explication, permettant ainsi d'employer à nouveau la même énigme et de lui offrir une seconde vie (ERZ 1, 264) Dans *Le test psychologique*, l'expérience psychologique traditionnelle réside dans l'analyse de mots énoncés rapidement par le supposé criminel suite à un liste de mots donnée par la personne menant l'expérience. Normalement, le criminel mettra plus de temps ou indiquera des mots révélateurs au cours de cette expérience. Mais comment faire lorsque le criminel est au courant de cette technique ? C'est là qu'intervient le « double truc ». Le criminel qui s'est parfaitement préparé à répondre donne des mots sans hésiter, voire encore plus rapidement. C'est ce qui le fera plonger pour une large part. Alors qu'une personne innocente répondrait en hésitant, le criminel ayant tout préparé aura répondu de manière trop brillante, sans hésitation.

chez Ranpo. On peut dire que le lecteur s'approprie deux niveaux de lecture, le second, celui du jeu avec le code, de manière inconsciente.

Dans *Le roman policier ou la modernité*, Jacques Dubois revient longuement sur le jeu avec le code, qu'il considère comme l'un des éléments les plus marquants du genre :

> En somme, le genre policier extrait l'inédit de sa convention même et de la façon dont il la traite ou l'accommode. C'est par le biais d'un usage singulier – parfois pervers, parfois rebelle – de ses règles génériques (ou génératives) qu'il subvertit le principe répétitif sur lequel il se fonde. A ce moment-là, il n'est pas loin de rejoindre la loi distinctive qui gouverne la grande littérature dans sa version moderniste. Il la met en abyme, dans la mesure au moins où il associe l'effet de rupture et d'innovation à un segment limité de sa construction. Nous évoquons ici la solution de l'énigme et la surprise qu'elle est censée produire *in extremis*. Cet effet est lui-même fortement commandé par la convention, une convention toute ludique dont l'objet est déjouer la capacité de prévision du destinataire, c'est-à-dire du lecteur.[96]

Le roman policier se trouve ainsi porté à la croisée de chemins : représentant d'une littérature de masse, son rapport intime avec le lecteur et la participation active de ce dernier lui imposent ainsi de remettre en question, jusqu'à un certain point, les conventions de lecture. C'est en cela qu'il est proche d'une visée moderniste de la littérature, basée sur l'autoréflexivité des textes et sur un questionnement incessant à propos des limites des genres.

Dans les pages qui vont suivre, où nous allons analyser ce jeu avec le code à travers les clôtures, nous nous appuierons sur la typologie tripartite que Jacques Dubois propose à ce sujet : écarts déontologiques[97], écarts moraux[98] et écarts génériques. Nous nous attarderons plus particulièrement sur le dernier type d'écart qui nous paraît le plus intéressant et le plus pertinent pour notre réflexion.

---

[96] Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 106.

[97] « L'énigme policière créera un premier effet de scandale à chaque fois qu'elle placera en position de culpabilité un personnage censé avoir, en raison de son statut institutionnel ou social, un comportement au-dessus de tout soupçon. Le personnage qu'entoure au préalable l'honorabilité, dont le crédit moral est incontesté, offre évidemment une image inattendue et saisissante du coupable. Encore que ce soit affaire d'appréciation, on placera en tête de ces rôles ceux qui exercent une profession à forte prescription déontologique. Nous aurons d'une part le médecin et le prêtre et de l'autre le juge, l'avocat et le policier. » (*Ibid.*, p. 110).

[98] « C'est le fils tuant sa mère qui intéresse le deuxième ensemble. La culpabilité, cette fois, dans son excès, s'établit entre personnes que lient des relations d'affection et/ou de paternité. Or, il est convenu que, normalement, les gens qu'unissent des sentiments forts ne se font pas tort. Ou, si c'est le cas, le fait apparaît perturbant, scandaleux encore, et il réclame l'explication de ceux qui prennent l'anormalité ou la folie en charge. » (*Ibid.*, p. 113).

La chambre rouge : jeu sur le code générique

Les deux premiers écarts portent sur le niveau de l'histoire, du contenu, des thématiques abordées. Appliqués dans le cadre de notre analyse des textes fondateurs de l'œuvre de Ranpo, on peut constater qu'ils ne sont pas particulièrement marqués par une volonté affichée de leur auteur de jouer la carte du scandaleux. Si *Le meurtre de la Côte D* s'intéresse à la mort d'une femme suite à une relation sexuelle violente, si *Le test psychologique* décrit l'assassinat d'une femme âgée sans réelle défense, si *La chambre rouge* présente des crimes dont la seule raison d'être est la recherche du plaisir de leur auteur, ces thématiques outrancières sont systématiquement désamorcées par Ranpo. La victime de *Meurtre de la Côte D* était d'une certaine manière consentante puisque la mort est la conséquence d'un jeu sexuel sadomasochiste, la femme âgée était un « Harpagon japonais » et les crimes de *La chambre rouge* provenaient de l'imagination d'un des personnages. Dans *Les jumeaux*, le scandale que peut représenter le meurtre d'un frère par son propre jumeau est désamorcé par le fait que l'on sait dès le début que le meurtrier est condamné à mort[99]. Quant aux autres nouvelles, elles ne portent pas en elles l'idée d'écart déontologique ou moral jugé en tant que tel et n'ont pas pour objectif premier de choquer le lecteur.

En revanche, le jeu sur le code, sur les conventions génériques, est placé au centre des préoccupations de Ranpo. Dubois définit ainsi cet écart générique :

> C'est d'atteintes à la loi narrative et à un certain vraisemblable qu'il est ici question. Quoique plus simplement techniques en apparence et à effet ludique, les présentes transgressions s'avéreront parfois comme les plus scandaleuses, les plus perturbantes. [100]

Il développe sa réflexion en l'axant sur les identités transgressives du coupable[101] considérant que c'est cet aspect qui avant tout conduit à s'interroger sur la modernité du genre policier. Or, si l'on s'intéresse à la nature des écarts génériques qui apparaissent dans les premières nouvelles de Ranpo, on constate que la question du coupable n'est que secondaire, et même qu'elle n'est parfois pas constitutive puisqu'il n'y a pas de coupable.

La clôture de *La chambre rouge*, dernière œuvre du recueil, est à ce titre exemplaire dans le cadre du contexte énonciatif du récit chez Ranpo. Ce texte qui intègre les deux

---

[99] On peut classer dans la même catégorie la mort de la femme du docteur Tomita dans *Un ticket* : après avoir été soupçonné, le docteur est innocenté, le scandale latent du meurtre de l'épouse par son propre mari étant ainsi évacué.
[100] Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 115.
[101] Le coupable peut être alors soit le destinateur (la victime), soit l'enquêteur, soit le narrateur (*Ibid.*, p. 116-118).

schémas discursifs utilisés par l'écrivain donne naissance à un récit avec enchâssement, dont les caractéristiques sont à rapprocher du « récit encadré » de Molino et Lafhail-Molino [102]. Il est utile de constater qu'ils considèrent cette technique comme particulièrement productive dans le « roman policier classique (roman de détection), où le détective recueille successivement les déclarations de tous les témoins »[103]. Dans *La chambre rouge*, il n'y a pas recueil de témoignages, encore moins de détective (mais un semblant d'enquête), seulement une suite d'anecdotes ayant pour traits communs des meurtres se voulant le plus parfaits possible.

Le passage de la fin du récit encadré vers la clôture est marqué par un espace blanc dans le texte, signalant au lecteur un changement de niveau narratif et le retour au récit encadrant, celui du narrateur rapportant l'ensemble de cet épisode. L'autre marqueur linguistique permettant cette identification du changement est le passage de la forme polie (utilisée lors des récits aux membres du groupe) à la forme neutre, celle employée par le narrateur premier.

> Je vous en prie, faites votre propre jugement. Suis-je dément ? Suis-je ce qu'on appelle l'un de ces meurtriers fous ?
>
> C'est ainsi que se termina le récit terriblement effrayant de l'orateur de notre soirée.[104]

Suit une longue clausule, dans laquelle le narrateur rapporte l'effet sur l'auditoire de ces récits de meurtres perpétrés de sang-froid. Comme nous l'avons remarqué dans l'analyse de l'incipit, le lecteur est devenu le huitième membre de ce groupe et, à défaut de commentaires du narrateur premier sur l'attitude des autres auditeurs, il ne peut que se baser sur ses propres réactions pour envisager les réactions des autres membres. Ce jeu de miroir où le lecteur devient littéralement membre de l'auditoire implique, lors du retour au niveau premier du récit, la poursuite de cette identification.

C'est ce phénomène qui permet la mise en place de la chute, ici encore sur un double niveau discursif. En effet, lorsque l'orateur se fait tirer dessus par la serveuse, les six auditeurs et le lecteur, mis en condition par tous les récits de meurtres de l'orateur, ne

---

[102] Ils définissent le « récit encadré » ainsi (ils s'appuient sur les récits de Maupassant) : « Dans le préambule, un narrateur présente les circonstances dans lesquelles un narrateur second raconte en première personne une histoire dont il a été, selon le cas, héros, témoin ou dépositaire. […]Le retour à l'histoire-cadre conduit à des commentaires sur la signification du récit enchâssé ». (Jean Molino, Raphaël Lafhail-Molino, *op. cit.*, p. 114-115).

[103] *Ibid.*, p. 117.

[104] 皆さんどうか御判断なすつて下さい。私は狂人なのでせうか。あの殺人狂とでもいふものなのでせうか。　斯様にして今夜の語手の、物凄くも奇怪極まる身の上話は終つた。SRSK, p. 305.

peuvent que croire à ce geste ; mais lorsque ce dernier éclate de rire et dévoile son piège, c'est aussi dans le même temps la technique de discours qui est mise à bas. Non seulement son suicide est faux, mais aussi tous les récits le sont. T. s'approprie avec fierté cette supercherie discursive :

> Et puis, tout comme cette balle était fausse, les histoires que je vous ai racontées sur ma vie depuis tout à l'heure sont toutes, sans exception, des inventions de ma part. Mais en tout cas, je trouve, n'est-ce pas, que je suis bon acteur... Eh bien, chers amis qui vous ennuyez de la vie, j'espère que vous y aurez trouvé cette excitation que vous ne cessez de rechercher…[105]

L'orateur n'est pas le seul élément, en se réclamant du théâtre, à introduire cette mise en scène digne d'un spectacle. La fin de la nouvelle est marquée par une transformation dramatique de l'environnement spatial : la salle rouge est illuminée de lumière électrique, telle une salle de spectacle redevenant un bâtiment ordinaire après l'enchantement du spectacle :

> Alors qu'il parlait – sans doute la serveuse qui l'avait aidé avait-elle appuyé sans y prêter attention sur l'interrupteur à l'étage inférieur –, nous fûmes soudain éblouis par la lumière comme en plein grand jour. Alors, cette lumière, crue, balaya instantanément l'ambiance de rêve qui baignait la pièce. A la place, le tour de magie, éventé, gisait tel un cadavre repoussant. Les tentures pourpres, la moquette rouge foncé, la nappe et les fauteuils de même couleur, et jusqu'au mystérieux chandelier en argent, comme tout semblait misérable ! « La chambre rouge », où que l'on cherchât, jusque dans le moindre recoin, avait désormais perdu même l'ombre du rêve et du mystère.[106]

Le spectacle terminé, le retour à la banalité du quotidien est violent. L'omniprésence de la couleur rouge, liée au sang, est renforcée par la couleur de la couverture de recueil, lui aussi rouge. Ainsi, le lecteur, s'il termine par cette nouvelle, referme l'objet-livre qui peut être comparé à cette salle rouge où l'on raconte des récits souvent effroyables. L'ouvrage devient ainsi le réceptacle des récits de Ranpo, et si l'on

---

[105] それからね。この弾丸が偽物だつたと同じ様に、さつきからの私の身の上話といふのもね、始めから了ひまで、みんな作りごとなんですよ。でも、私はこれで仲々お芝居はうまいものでせう・・・・・・。さて、退屈屋の皆さん。こんなことでは、皆さんが終始お求めなすつてゐる、あの刺戟とやらにはなりませんでせうかしら・・・・・・。』 SRSK, p. 311.

[106] 彼がかう種明しをしてゐる間に、今まで彼の助手を勤めた給仕女の気軽で階下のスキツチがひねられたのであらう、突如真昼の様な電燈の光が、私達の目を幻惑させた。そして、その白く明るい光線は、忽ちにして、部屋の中に漂つてゐた、あの夢幻的な空気を一掃してしまつた。そこには、暴露された手品の種が、醜いむくろを曝してゐた。緋色の垂絹にしろ、緋色の絨毯にしろ、同じ卓子掛けや肘掛椅子、はては、あのよしありげな銀の燭台までが、何とみすぼらしく見えたことよ。『赤い部屋』の中には、どこの隅を探して見ても、最早や、夢も幻も、影さへ止めてゐないのだつた。 SRSK, p. 311.

reprend la métaphore du *rakugo*, il est le *yose*[107] qui ferme ses portes une fois la soirée terminée.

Cette clôture du récit est pourtant plus complexe encore. En effet, s'il y a bien fin du cadre intradiégétique (avec le retour de la lumière crue du quotidien et l'achèvement du spectacle), il n'y a pas véritable rétablissement de l'ordre initial comme c'est souvent le cas dans les romans policiers classiques[108]. Le récit est en effet marqué par l'image de l'échec : échec de la vie personnelle des auditeurs (ils s'ennuient terriblement et recherchent le frisson dans les récits qu'ils se racontent), mais surtout échec dans la compréhension du piège que leur a tendu l'orateur. L'idée de déduction qui en découle, aussi ténue soit-elle, est présente dans cette nouvelle, dans la clausule, et fait écho au début du discours de T. lorsqu'il fait explicitement référence au crime et à la déduction[109].

> Nous restâmes debout, hagards, un long moment, sans que personne fasse un mouvement. Cet événement, après tous ces récits, ne nous avait que trop choqués. D'après les graduations de l'horloge, il ne s'était passé que très peu de temps, semble-t-il. Mais, en tout cas pour ce qui me concerne, ce laps de temps où nous étions restés là à ne rien faire m'avait paru une éternité. D'autant plus que j'avais eu la possibilité, en cet instant, devant cette femme blessée qui souffrait, de réfléchir et de trouver une explication à tout cela.[110]

L'explication donnée par le narrateur du premier niveau d'énonciation est entièrement influencée par les récits de l'orateur. Ce dernier, dans son désir de perpétrer des crimes parfaits sans qu'il soit puni, aurait voulu terminer sa série de quatre-vingt-dix-neuf morts par la sienne, en se faisant tirer dessus par la servante qui croyait faire partie,

---

[107] Salle de spectacle particulièrement adapté au *rakugo*.

[108] Marc Lits explique ainsi que « le récit de l'enquête sera donc une tentative de ramener le désordre à l'ordre, d'effacer le crime initial par la découverte – sinon le châtiment – du coupable. » (Marc Lits, *op. cit.*, p. 80).

[109] 犯罪と探偵の遊戯ですか、降霊術其他の心霊上の様々の実験ですか、Obscene Picture の活動写真や実演やその他のセンジュアルな遊戯ですか、刑務所や、瘋癲病院や、解剖学教室などの参観ですか、またさういふものに幾らかでも興味を持ち得るあなた方は幸福です。私は、皆さんが死刑執行のすき見を企てゝゐられると聞いた時でさへ、少しも驚きはしませんでした。 SRSK, p. 284-285. « Vous avez beaucoup de chance d'avoir trouvé quelques dérivatifs dans les enquêtes policières, le spiritisme et les expériences métapsychiques ; j'envie aussi votre goût pour les films très spéciaux et les séances pornographiques en petit comité. Vos visites de prison, de léproseries et de salles de dissection sont également d'excellentes idées, mais tout cela me laisse malheureusement indifférent. Même votre projet d'assister à une exécution capitale ne parvient pas à attiser ma curiosité. » (Edogawa Ranpo, *La chambre rouge*, p. 76, traduction de Jean-Christian Bouvier).

[110] 私達は、長い間、ボンヤリそこに立つたまゝ、誰一人身動きするものもなかつた。奇怪な物語の後のこの出来事は、私達に余りにも烈しい衝動を与へたのだ。それは時計の目盛から云へば、ほんの僅かな時間だつたかも知れない。けれども、少くともその時の私には、私達がさうして何もしないで立つてゐた間が、非常に長い様に思はれた。なぜならば、その咄嗟の場合に、苦悶してゐる負傷者を前にして、私の頭には次の様な推理の動く余裕が十分あつたのだから。 SRSK, p. 308-309.

elle aussi, du canular et donc pensait utiliser une arme factice. Comme l'affirme le narrateur, il « avait voulu 'finir en beauté' »[111]. Il conclut ainsi :

> De la sorte, la serveuse, qui avait tiré, ne serait pas inquiétée. Nous étions là, six témoins à décharge. De la même manière qu'il l'avait infligé à ses victimes, T. avait sans doute appliqué sa technique à lui-même de telle sorte que celui qui avait porté les coups ne soit pas puni.[112]

Mais comme nous l'avons dit plus haut, la réalité est tout autre. La résolution de l'énigme est donc non seulement marquée par l'échec, mais aussi par l'absence de crime, puisqu'ils relèvent tous de l'ordre de la fiction. Le narrateur premier et le lecteur font donc face à un immense trompe-l'œil narratologique, face à une erreur de *lecture* de ce qui s'est produit devant leurs yeux.

Cette chute de l'histoire par la mise en avant de l'erreur de *lecture*, ne doit pas être confondue avec les techniques souvent utilisées par les romanciers du genre policier qui consistent à présenter les errements d'un détective qui, au cours de l'histoire, se rapproche de la vérité, quitte à passer par des résolutions intermédiaires erronées. En effet, dans ces cas-là, il existe toujours une activité criminelle qui doit être résolue. Au contraire, Ranpo, dans les clôtures du *Test psychologique*, a très souvent recours au thème de l'aporie de la déduction par la pure et simple transformation ou disparition de l'acte délictueux. Le déchiffrage du « palimpseste »[113] criminel est rendu inopérant par le discours tenu par celui qui raconte l'histoire intradiégétique. Que l'on prenne en compte le « raconté » intradiégétique ou extradiégétique (le lecteur), l'échec est dû à une composante discursive, et non pas thématique, comme dans la majorité des cas du genre policier et comme dans certaines nouvelles du recueil[114]. L' « identité transgressive du coupable » développée par Dubois pour présenter les écarts génériques du roman policier laisse la place dans les nouvelles les plus représentatives de Ranpo à ce que nous pourrions appeler la « transgression discursive ultime » de ses textes : l'écroulement du postulat d'une énigme suite à la découverte d'un écran discursif qui provoque l'aveuglement du lecteur.

---

[111] Edogawa Ranpo, *La chambre rouge*, p. 94 (traduction de Jean-Christian Bouvier).

[112] かうして置けば、下手人の給仕女は少しも罰せられる心配はない。そこには私達六人もの證人があるのだ、つまり、Tは彼が他人に対してやつたと同じ方法で、加害者は少しも罪にならぬ方法を、彼自身に応用したものではないか。』SRSK, p. 309.

[113] Marc Lits, *op.cit.*, p. 78.

[114] Par exemple, *Le test psychologique*, qui, tout en présentant un échec de la supercherie du criminel, se limite à son dévoilement grâce à l'ingéniosité d'Akechi Kogorô. Dans *Les jumeaux*, le coupable est finalement puni même s'il est amené à l'échafaud pour un autre crime. Il faut constater que ces deux textes où l'erreur de *lecture* n'est pas thématisée sont les deux seuls de l'ouvrage à proposer un format inversé avec un intérêt porté sur la manière dont le crime a été commis.

Typologie des clôtures : une mauvaise lecture

Comme au niveau de l'incipit, on peut dégager deux schémas de clôture impliquant un échec de *lecture*. Le premier utilise le motif du code secret systématiquement mal *lu* par un des personnages (dans *La pièce de deux sen*, *Le gang de la main noire*, *Le journal intime* et *Où le boulier raconte une histoire d'amour*), le second présente une mauvaise interprétation du code en décrivant une *lecture* erronée des indices du crime (*Un ticket*, *Le meurtre de la Côte D*).

Le premier schéma, assez simple dans sa structure, est toujours utilisé lorsqu'il n'y a pas de mort violente[115]. Le code secret occupe la place centrale et reflète les préoccupations de Ranpo à l'époque. Cet échec se trouve marqué par une clôture de remise en cause, voire un retournement de situation brutal :

> Comment pourrais-je décrire par de simples mots ce que je ressentais alors ? Si seulement il s'était agi de la douleur éprouvée suite à un malheureux échec amoureux entre deux jeunes gens ! Mais, il y avait en moi un autre sentiment, bien plus égoïste. Et celui-ci me bouleversait au point de me rendre fou.
>
> J'enfilai des *geta* d'extérieur et descendis dans le jardin les jambes vacillantes, pour exposer ma tête brûlante au vent glacé de l'hiver. Et je tournais sans but, autour du bosquet, le cœur troublé.
>
> Tout en pensant aux terribles fiançailles qui avaient été conclues, juste deux mois avant la mort de mon frère, avec Yukie. (Clôture du *Journal intime*)[116]

> Il retourna à toute allure à son entreprise. Là, il se fit ouvrir par un employé le service de la comptabilité et, aussitôt, se rendit devant le bureau de S, prit le livre de comptes posé contre un serre-livre et l'ouvrit à la page où était inscrit le prix de la construction du XX-maru.
>
> 832 271 yen et 33 *sen*.
>
> En voilà un prodige ! Ne voilà-t-il pas que la somme finale, par le plus grand des hasards, correspondait au code secret et signifiait « je viendrai » ! Aujourd'hui, S avait simplement oublié de ranger son boulier sur lequel elle avait laissé le résultat de ses calculs et était rentrée chez elle. Et tout cela n'avait absolument rien à voir avec un billet d'amour : c'était juste une suite de chiffres sans âme.
>
> T, interdit et abattu par une telle découverte, fixait ce nombre maudit, le regard perdu. Dans son esprit, où toute capacité de réflexion avait disparu, apparaissait S, riant innocemment avec sa voix si joyeuse dans la douce chaleur de

[115] Dans *Le journal intime*, le jeune frère meurt de maladie.

[116] 私はその時の心持を、どんな言葉で形容しませう。それが、たゞ若い二人の気の毒な失敗をいたむばかりであつたなら、まだしもよかつたのです。しかし、私にはもう一つの、もつと利己的な感情がありました。そして、その感情が私の心を狂ふばかりにかき乱したのです。　私は熱した頭を冬の夜の凍つた風にあてる為に、そこにあつた庭下駄をつゝかけて、フラフラと庭へ下りました。そして乱れた心そのまゝに、木立の間を、グルグルと果しもなく廻り歩くのでした。　弟の死ぬ二ヶ月ばかり前に取きめられた、私と雪枝さんとの、とり返しのつかぬ婚約のことを考へながら。 SRSK, p. 224.

son foyer, ignorant tout de l'excitation lamentable qu'il avait connue ces dix derniers jours. (Clôture d'*Où un boulier raconte une histoire d'amour*)[117]

On retrouve les mêmes attitudes du personnage lésé dans *La pièce de deux sen*, lorsqu'il apprend que son interprétation du code secret trouvé dans la pièce de deux *sen* est entièrement fausse et qu'il s'agit en fait d'une supercherie de son camarade qui lui propose une autre lecture du code : « c'est une blague ! »[118]. Dans ce texte, cet épisode ne se produit pas durant la véritable clôture du récit, mais durant celle de l'histoire racontée. En effet, du fait de la présence d'un narrataire/lecteur, le retour à ce dernier pour clôturer totalement le texte implique une deuxième fin, celle de la narration. Le passage d'un niveau à l'autre est marqué par une série de croix et par une phrase identifiant parfaitement ce changement : « Ainsi se termine mon histoire »[119]. Il ne s'agit pas d'un « récit encadré » puisqu'il n'y pas véritablement enchâssement. La clausule, dont le début est marqué par les croix, est plutôt un commentaire sur l'histoire que le narrateur vient de partager avec ses lecteurs.

La mauvaise lecture du code se réitère dans d'autres textes du recueil, avec une amplification du contexte d'énonciation du code. Nous voulons dire par là que la *lecture* même du crime, l'enquête, fait face à un code secret à déchiffrer, celui de la signification des indices. Les exemples donnés ci-dessous deviennent en quelque sorte des explicitations d'un des aspects les plus marquants du genre policier : le déchiffrement d'un second texte (celui du meurtre) à travers de multiples informations[120].

Cette représentation du détective-lecteur est à l'œuvre particulièrement dans deux nouvelles du *Test psychologique*, avec dénouement dans la clôture. De plus, celles-ci aussi se caractérisent par un refus de la simplicité générique. En effet, Ranpo inclut l'idée d'échec,

---

[117] 彼は大急ぎで会社へ引返しました。そして、小使に会計部の事務室のドアを開かせると、やにわにS子の机の前へ行つて、そこの本立てに立てゝあつた原価計算簿を取出し、XX丸の製造原価を記入した部分を開きました。 『八十三万二千二百七十一円三十三銭』 これはまあ何といふ奇跡でせう。その帳尻の締高は偶然にも「ゆきます」といふあの暗号に一致してゐたではありませんか。今日S子はその締高を計算したまゝ算盤をかたづけるのを忘れて帰つたといふに過ぎないのです。そして、それは決して恋の通信などではなくて、だゞ魂のない数字の羅列だつたのです。 余りのことにあつけにとられたTは、一種異様な顔つきで、ボンヤリとそののろはしい数字を眺めてゐました。凡ての思考力を失つた彼の頭の中には、彼の十数日にわたる惨憺たる焦慮などには少しも気づかないで、あの快活な笑ひ声を立てながら、暖かい家庭で無邪気に談笑してゐるS子の姿がまざまざと浮んで来るのでした。 SRSK, p. 239-240.

[118] ゴジヤウダン SRSK, p. 28.

[119] これで、このお話はおしまひである。SRSK, p. 31.

[120] Jacques Dubois écrit ainsi : « […] la quête se dépasse en interprétation, en travail de l'intellect, en méthodique déchiffrement des signes. Et le détective de se faire fin lecteur des codes les plus divers, sémiologue pour tout dire ». (*Op. cit.*, p. 89).

ou en tout cas de mauvaise lecture du code, avec dans les deux exemples, une fin qui reste ouverte puisque le crime n'est pas là où il devrait être.

Ainsi, dans *Le meurtre de la Côte D*, n'y a-t-il pas de crime, malgré ce que le titre laisse entendre[121]. Akechi Kogorô, dans son explication finale, utilise l'expression « meurtre consenti » (「合意の殺人」, « gôi no satsujin »)[122]. Il n'y a donc pas de crime prémédité, et, de manière symbolique en ce qui concerne l'analyse du roman policier, c'est lors d'un jeu – à l'issue fatale certes – sexuel que la mort est au rendez-vous. L'importance de la lecture du code (ici la signification des marques sur le corps des deux femmes des deux couples) est renforcée par la postface qui termine la nouvelle. Le narrateur, ici identifiable à Ranpo, en aparté avec le lecteur, s'excuse de l'absence d'explications sur la technique de résolution de l'énigme employée par Akechi Kogorô :

> Postface : m'étant dépêché par manque de temps et craignant aussi que cela ne prenne trop de place, je n'ai pas pu expliquer précisément ce « diagnostic par associations d'idées », l'aspect le plus important du raisonnement d'Akechi. J'en suis désolé. Cependant, j'ai l'intention d'écrire bientôt un nouveau texte à ce sujet, avec un autre titre.[123]

Ranpo, de manière désinvolte, enlève au lecteur l'un des plaisirs les plus conventionnels du roman policier classique : le récit des rouages de la résolution de l'affaire. Le lecteur, frustré, est donc face à une double absence : l'absence de véritable crime et celle d'explications précises sur l'avancée de l'enquête d'Akechi.

La volatilité du code, son extrême dépendance à l'égard du « décodeur » sont exemplifiées dans *Un ticket.* Après que Sôda, un des personnages-enquêteurs[124], a renversé la théorie de la police concernant la culpabilité du docteur Tomita dans la mort de sa femme, le texte se termine ainsi :

> Par exemple, supposons que le suspect n'ait pas été un professeur d'université que j'admire. Alors j'aurais peut-être pu imaginer que le docteur Tomita soit effectivement l'assassin de sa femme. Et j'aurais peut-être rejeté les uns après les autres ces mêmes éléments que j'ai dit être des preuves irréfutables d'innocence. Dis-moi, est-ce que tu comprends ce que je veux dire ? Ces preuves que j'ai alignées de manière si vraisemblable sont toutes, à bien y réfléchir, ambigües au point que l'on puisse envisager une autre situation où elles ne prouveraient pas cette

[121] Rappelons que la victime est morte suite à des jeux sadomasochistes.
[122] SRSK, p. 70.
[123] (附記) 僅かの時間を急いだのと、一つは余り長くなることを虞れたためとで、明智の推理の最も重要なる部分、聯想診断に関する話を詳記することが出来なかつたことを残念に思ふ。しかし、この点は、いづれ稿を改めて、他の表題で書いてみたいと思つてゐる。 SRSK, p. 71. Cet autre texte sera précisément la nouvelle *Le test psychologique*.
[124] Un personnage qui préfigure dans son attitude et un trait physique (ses cheveux) Akechi Kogorô.

innocence. La seule chose qui existe avec assurance, c'est ce reçu de l'entreprise PL. Mais même là, si, par exemple, je ne l'avais pas trouvé sous cette fameuse pierre mais plutôt à côté, qu'en serait-il alors ? »

Sôda fixa son interlocuteur qui semblait ne pas bien comprendre et sourit d'un air entendu.[125]

On perçoit parfaitement l'effet de chute que provoquent ces dernières lignes sur son interlocuteur et aussi sur le lecteur. La compréhension d'une énigme qui ne tient qu'à un fil, celui de l'interprétation des indices, est remise en cause par la subjectivité de l'interprète. L'enquête ne peut plus s'appuyer sur une trace tangible et « l'air entendu » de Sôda laisse le lecteur sur un constat d'échec, d'autant plus qu'il s'agit du second retournement après que le policier en charge de l'enquête a réfuté la théorie du suicide de l'épouse de Tomita. Cependant, alors que ce premier retournement appartient aux conventions génériques du roman policier (le suspect se révélant être finalement innocent et le moins suspect de tous, coupable), le second est lui marqué des limites des capacités du lecteur à interpréter les indices et le texte[126]. Chez Ranpo, la faillibilité de l'interprétation fonde par excellence le topos de la clôture.

En général, tout autant que l'incipit, la fin, avec la chute, constitue un nœud textuel porteur où la convention générique est la plus forte. Si l'incipit met en place une relation communicationnelle entre le narrateur et le lecteur, la fin propose aussi une vision très ambigüe de l'achèvement du récit. Que ce soit au niveau intradiégétique où l'enquête ne mène à rien et où la résolution du code est erronée, ou au niveau extradiégétique, où la fin du récit tend scrupuleusement à rejeter l'histoire derrière l'écran de la fiction, le concept d'échec est représenté de multiples manières.

---

[125] 例へば、若しあの嫌疑者が、僕の崇拝する大学者でなかつたとしたら、富田博士その人が夫人を殺した罪人であるといふことですらも、空想したかも知れないんだ。そして、僕自身が最も有力な證拠として提供した所のものを、片ツ端から否定して了つたかも知れないんだ。君、これが分るかい僕が誠しやかに並べ立てた證拠といふのは、よく考へて見ると、悉くさうでない。他の場合をも想像することも出来る様だな、曖昧なものばかりだぜ。唯だ一つ確認性を持つてゐるのは、例のPL商会の切符だが、あれだつてだ、例へば、問題の石塊の下から拾つたのではなく。その石のそばから拾つたとしたらどうだ。』左右田は、よく呑込めないらしい相手の顔を眺めて、意味ありげにニヤリとした。 SRSK, p. 169-170.

[126] A l'instar du personnage du locataire dans l'un des premiers films d'Alfred Hitchcock (1899-1980), *The lodger* (*Boucles d'or*, 1927), dont chacun des actes peut laisser penser, autant pour les autres personnages que pour le spectateur, qu'il est une version des années vingt de Jack l'Eventreur alors qu'il se révèle être le frère d'une des victimes à la poursuite du véritable criminel. Comme l'indique un des titres des articles de journaux que le spectateur peut lire dans une scène, « les indices de la police échouent » (« Police Clues Fail »).

Cependant cet échec rend propice une réflexion sur la création littéraire et sur le genre policier en général. La clôture d'*Une terrible hallucination*, ici encore une postface, mentionne cette question.

> Postface : l'auteur avait d'abord l'intention d'axer son propos sur l'affaire de Koshino. Par conséquent, tout jusqu'à présent n'est qu'un préambule à cette affaire. Cependant l'auteur a changé subitement d'avis arrivé à ce stade. Il s'est rendu compte qu'il serait plus intéressant d'isoler l'histoire de Koshino et d'en faire un récit à part entière. En outre, par manque de temps, j'ai décidé d'arrêter l'histoire ici. Aussi, la trame de l'affaire impliquant Koshino se retrouve dans tout ce texte et sans doute cela peut-il sembler particulièrement bizarre si l'on s'arrête à cela. Mais je pense malgré tout que l'on peut marquer une pause à cet endroit.[127]

Si cette remarque de l'auteur que rien ne nous empêche d'identifier à Ranpo confirme les difficultés qu'il a toujours eues pour rendre en temps et en heure ses manuscrits et pour maîtriser son intrigue, le plus intéressant ici se trouve dans le fait qu'il l'explique en toutes lettres. Si cela provoque chez le lecteur un brusque retour vers la réalité et donc une affirmation de la fictionnalité de ce qu'il vient de lire, les explications de Ranpo auprès du lecteur renforcent les liens entre ces deux instances extradiégétiques. Même si c'est sous le signe de la négativité, un rapport de connivence s'établit entre eux. Paradoxalement, nous pouvons dire que c'est cette relation de familiarité qui va permettre à Ranpo de jouer dès ses premiers récits avec le code du roman policier.

4. Suspense et surprise : le lecteur captif

La chute, surtout si elle intervient dans les toutes dernières lignes du récit, provoque littéralement un relâchement physique du lecteur. Si son premier effet est la surprise, les conventions qu'elle implique couplent l'étonnement provoqué à ce que l'on pourrait définir comme une plénitude lectorale. En effet, la surprise, qui peut-être aussi un moment d'inconfort, est conventionnellement gage de l'énonciation de la vérité, d'un retour à l'ordre du monde fictionnel.

---

[127] (附記) 初め、作者は越野氏の事件に重点を置くつもりだつた。その意図から云ふと、こゝまでは越野氏の事件に入る前提に過ぎないのだ、併し、作者はこゝまで書いて来て、ふと気が変つた。越野氏の事件はそれ丈けを切離して一つの小説にした方がもつと面白いものになるといふ気がして来た。それと、一つは時間のなかつた関係もあつて、この話は兎も角もこれでお終ひにすることにした。さういふ訳で、この話には全体に亙つて越野氏の事件に対する伏線が敷かれてあるので、これ丈けのものとして見ると少なからず変な感じがするかも知れない。だが確かに一段落はついてゐると思ふ。SRSK, p. 280.

Tout comme Rachel Bouvet considère que l'effet de suspense a pour corollaire l'effet de surprise[128] dans le genre fantastique, la chute est consubstantiellement liée, dans le roman policier classique, à un autre phénomène, celui du suspense, de la « tension narrative » selon les termes de Raphaël Baroni. Sans cette tension, la valeur de la chute ne peut qu'être émoussée, et sans chute qui permet ce relâchement, la tension ne peut que croître jusqu'à un inconfort du lecteur pouvant le mener à l'abandon de la lecture.

Cependant, quand on tente d'analyser le fonctionnement du suspense, voire la présence même de celui-ci dans les nouvelles de Ranpo, force est de constater que le contexte de mise en place de la « tension narrative » implique une approche, ici aussi, particulière des effets de surprise et de suspense. Citons ici Alfred Hitchcock qui explique la différencie entre surprise et suspense :

> Nous sommes en train de parler, il y a peut-être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup : boum, explosion. Le public est surpris, mais, avant qu'il ne l'ait été, on lui a montré une scène absolument ordinaire, dénuée d'intérêt. Maintenant, examinons le suspense. La bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu l'anarchiste la poser. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart – il y a une horloge dans le décor – ; la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène. [….] Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense.[129]

Au-delà des questions de durée différenciant surprise et suspense, ce qui nous paraît le plus important est la question de la participation du public dans le second dispositif. En effet, dans le cas de la surprise, le spectateur n'est au courant de rien, pour qu'effectivement l'effet escompté ne soit pas dénaturé. Au contraire, dans le cadre du suspense, un rapport de tension s'instaure entre le public et celui qui raconte l'histoire, car c'est ce dernier qui, en utilisant les différentes focalisations à son service, décide d'en dire plus ou moins, tandis que le spectateur est en attente d'une résolution de la situation. Ce décryptage cinématographique peut facilement être transposé dans le genre policier. Comme le souligne Hitchcock dans l'extrait ci-dessus, pour créer du suspense, le public doit savoir, il doit avoir « vu l'anarchiste la [la bombe] poser ». En d'autres termes, plus le spectateur, et donc le lecteur, en sait, plus il est impliqué et plus les chances de suspense deviennent importantes.

---

[128] Rachel Bouvet, *Etranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Québec : Presses de l'Université de Québec, 2007, p. 78.
[129] François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris : Robert Laffont, 1966, rééd. Seghers, 1975, p. 81.

La tension discursive

Cela pose bien sûr un problème dans le cadre du roman policier classique où le criminel doit rester caché, inidentifiable, tout le long du récit[130]. Le suspense ne semble donc pas être une composante essentielle de cette catégorie du genre. Ranpo aborde d'ailleurs la question dans un essai de 1935-1936, intitulé « Suriru no setsu » (『スリルの説』, « Théorie du frisson »)[131] : il constate que si le frisson (qu'il désigne du terme anglais *thrill*) constitue un élément important des romans basés exclusivement sur la logique, il n'en est pas une composante constitutive[132]. Plus loin, il fait référence à Van Dine, pourfendeur du *thrill* dans le roman policier au profit de « l'intérêt pour l'énigme »[133], pour mieux expliquer que faire de la résolution le pivot du roman de policier au détriment du frisson ne peut qu'à terme conduire à « l'appauvrissement du genre »[134]. Enfin, si l'on analyse les attitudes des détectives les plus représentatifs du genre, tels le chevalier Dupin, Sherlock Holmes ou Hercule Poirot, elles sont toutes marquées par une certaine nonchalance apparente doublée d'une assurance de leur propre capacité à résoudre les énigmes, bloquant ainsi la propension à l'accélération de l'intrigue comme c'est souvent le cas dans les textes à suspense.

Bien plus que l'importance toute relative donnée au suspense classique à la Hitchcock, l'implication psychologique du lecteur constitue chez Ranpo un aspect déterminant de sa vision du roman de détective. Elle le sera de plus en plus, au détriment de l'enquête, au cours des années trente avec ses longs romans où le suspense devient la caractéristique fondamentale. Elle apparaît sous deux formes, toujours liées, dans les nouvelles de son premier recueil.

---

[130] On rappellera la remarque de Tzvetan Todorov lorqu'il analyse le roman policier. Après avoir expliqué que tout récit policier est composé de deux histoires, il ajoute : « La première, celle du crime, est en fait l'histoire d'une absence : sa caractéristique la plus importante est qu'elle ne peut être immédiatement présente dans le livre. En d'autres mots, le narrateur ne peut pas nous transmettre directement les répliques des personnages qui y sont impliqués, ni nous décrire leurs gestes : pour le faire, il doit nécessairement passer par l'intermédiaire d'un autre (ou du même) personnage qui rapportera, dans la seconde histoire, les paroles entendues ou les actes observés. Le statut de la seconde est, on l'a vu, tout aussi excessif : c'est une histoire qui n'a aucune importance en elle-même, qui sert seulement de médiateur entre le lecteur et l'histoire du crime » (Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 1971, p. 57-58).
[131] ERZ 25, 75-94. Publié dans les numéros de décembre 1935 et janvier 1936 de la revue *Purofiru*.
[132] ERZ 25, 76.
[133] ERZ 25, 93.
[134] *Ibid.*

Le lecteur est *nommément* présent dans les nouvelles, sous le terme générique de « Chers lecteurs » et, à moins qu'il soit capable de rester insensible à ce genre d'appel, son implication est constamment exigée de la part du narrateur. Pourtant, ce lien ainsi tissé entre les deux extrémités de la chaîne de communication a pour conséquence paradoxale de repousser le lecteur au bord de l'histoire pour mieux le guider, voire le tromper, au niveau de la narration. Par conséquent, l'identification aux différents personnages, souvent à l'origine du suspense (le lecteur voyant ce qui passe se met dans la peau d'un ou des personnages menacés), est rendue impossible du simple fait que le lecteur est constamment ramené à son statut situé hors de l'histoire. Cependant, ce refus de la part du narrateur de faire partager cet accès à l'identification n'empêche pas le lecteur de ressentir une tension certaine à la lecture des nouvelles de Ranpo. Comme nous allons l'expliquer dans les pages qui vont suivre, cette tension, ce suspense, s'appuie sur une attente du lecteur, celui d'être surpris, d'être confronté à la chute. Le jeu intertextuel déclenché dès la lecture de *La pièce de deux sen* conforte cette recherche de la surprise dans les textes de Ranpo.

Si l'on compare la définition hitchcockienne du suspense avec la pratique de Ranpo, on constate que le réalisateur anglais voit dans le dévoilement du forfait l'origine du suspense ; alors que chez l'écrivain japonais, la majorité des nouvelles[135] du premier recueil ne dévoile rien au lecteur. Jusqu'à la fin, celui-ci est autant aveugle que les personnages. Par exemple, le lecteur de *La pièce de deux sen* se retrouve à la même enseigne que l'ami piégé par le narrateur : il suit le récit sans véritablement savoir ce qui va se passer. Celui de *La chambre rouge*, comme les six autres auditeurs, suit le récit du personnage central, mais là aussi, sans savoir comment va se clôturer le récit. Cependant dans tous les cas, le lecteur, de par sa position extradiégétique, possède un avantage par rapport aux personnages en sachant qu'il va se produire quelque chose d'étonnant dans les dernières lignes. La répétition de ce schéma implique finalement que, contrairement aux personnages qui vivent leurs aventures fictionnelles cloisonnées, le lecteur s'approprie, par l'intertextualité, cette convention qu'est la chute. C'est là que réside le suspense chez Ranpo, dans une attente programmée de la surprise sans pouvoir objectivement la contourner.

Cette structure est très proche du cas de figure du piège narratologique posé par Agatha Christie dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* : personne ne pouvait deviner à la première

[135] Les deux seules nouvelles n'entrant pas dans ce cadre, qui donc dévoilent tout, sont de fait deux textes répondant à la structure du roman policier inversé. Dans *Le test psychologique*, le lecteur sait dès la première ligne qui a commis le crime ; dans *Les jumeaux*, le cadre énonciatif, celui d'un monologue d'un condamné à mort adressé à un aumônier de prison, implique dès le titre la punition du coupable.

lecture que le narrateur était le meurtrier car l'assassinat était exprimé par un vide, un blanc dans le texte[136]. La différence avec les textes de Ranpo se situe dans l'attente métatextuelle rendue possible par le format du recueil de nouvelles. Agatha Christie ne réutilisera pas cette technique du narrateur piégeant son lecteur en rendant impossible toute enquête. Sa réutilisation aurait été considérée comme un appauvrissement de l'inspiration de l'écrivaine anglaise ; Ranpo, dans *Le test psychologique*, propose, lui, de multiples variations sur cette technique.

Ainsi se met en place une autre, et sans doute la plus importante, des conventions génériques des textes fondateurs de Ranpo : le lecteur *pris par la main* par le narrateur ne peut qu'assister de l'extérieur, mais de façon entièrement consentante, à l'histoire qu'on lui raconte. Pour lui le suspense est véritablement une tension *discursive* puisqu'elle se situe au niveau de la narration et non de l'histoire. Il attend la chute, le plaisir étant décuplé par la distorsion, l'écart entre le contenu du récit et celui de la chute.

Dans une lettre adressée le 22 juillet 1923 à Kosakai Fuboku, Ranpo écrit toute son admiration pour les nouvelles de l'écrivain français Maurice Level :

> Parmi les œuvres de Level, j'avais déjà lu il y a bien longtemps dans *Sunday mainichi* la traduction de *L'encaisseur* et j'avais été totalement fasciné. J'ai ressenti la même chose encore cette fois-ci [à la lecture de nouvelles œuvres traduites dans *Shinseinen*]. Chacune des quatre nouvelles a son charme mais j'ai été surtout attiré par *Un maniaque*. Elle dégage une qualité indescriptible. [….] *Circonstances atténuantes*, jusqu'à l'avant-dernière ligne, ne ressemble à rien d'autre qu'à une histoire sentimentale, mais la dernière ligne possède cette touche propre au roman de déduction. Lorsque dans *Mon père* le mot de « testament » est apparu, j'ai tout de suite pressenti le truc de l'auteur : je n'ai guère apprécié la nouvelle. Même chose pour *Le mendiant*. Comme l'on comprend à mi-parcours les intentions de l'auteur, l'intérêt en est quelque peu émoussé. Malgré tout, je ne me lasse pas du charme hors du commun des descriptions.[137]

---

[136] Le piège narratologique posé par Agatha Christie n'a cessé d'interroger les spécialistes du genre policier et, plus généralement, les narratologues (par exemple, Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1953, rééd. 2004, p. 30 ; Gérard Genette, *Figures III*, p. 212). Plus récemment, Pierre Bayard, dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (Ed. de Minuit, 1998, rééd. 2002), propose une autre solution à l'énigme, à laquelle a répondu Marc Escola avec une autre approche (« Pierre Bayard contre Hercule Poirot : derniers rebondissements dans l'affaire Ackroyd », in André-François Ruaud, Xavier Mauméjean, *Les nombreuses vies d'Hercule Poirot*, Lyon : Les moutons électriques, 2006, p. 317-357). Pour une approche de la critique japonaise de ce roman, on pourra consulter Yamaji Ryûten, Matsushima Tadashi, Harada Kunio, *op. cit.*, p. 141-151 ; Komori Kentarô 小森健太郎, *Tanteishôsetsu no rirongaku : Rasseru ronrigaku to Kuîn, Kasai Kiyoshi, Nishio Ishin no tanteishôsetsu* (『探偵小説の論理学—ラッセル論理学とクイーン、笠井潔、西尾維新の探偵小説』, La logique du roman de détective : la logique de Russel, Queen, Kasai Kiyoshi et les romans de détective de Nishio Ishin), Tôkyô : Nan.undô, 2007, p. 128-133.

[137] ルヴェルのものはずっと以前「サンデー毎日」に訳載された「集金人」というのを読んですっかり感心していたのですが、今度もそれを繰りかえしました。四篇夫々に妙味がありますが、私は「ある精神異常者」に最も引きつけられました。何とも云えない「よさ」です。[…] 「情状酌量」は最後から二行目までは一つのセンティメンタリズムに過ぎない様ですが、最後の一行が探偵的興味を摑んでいます。「親を殺し

Les attentes de Ranpo, en tant que lecteur, alors qu'il est en train de rédiger les nouvelles qui formeront son premier recueil, apparaissent clairement. Il veut se laisser entraîner et surtout ne pas pouvoir découvrir ce que veut provoquer l'auteur. On est ainsi à l'extrême opposé de ce qu'exigent les conventions du roman policier classique, en laissant la possibilité au lecteur de résoudre l'énigme. Pour Ranpo, le lecteur doit être tenu en haleine jusqu'à la toute dernière ligne de la nouvelle. Ainsi, dans *L'encaisseur*[138], le lecteur est confronté à deux chutes, la seconde dans le tout dernier paragraphe de l'histoire alors que la première apparaît à ses deux tiers[139]. De plus, alors que la première chute est finalement assez prévisible, la seconde l'est beaucoup moins : c'est ce retournement de situation in extremis qui semble avoir particulièrement plu à Ranpo. On retrouve ce dispositif dans de nombreuses nouvelles de Level avec une chute tant inattendue que le lecteur est incapable d'imaginer sous quelle forme elle peut se réaliser. Les nombreuses références à cet auteur français au début de la carrière de Ranpo montrent combien il voyait dans la technique d'écriture de Level une des bases de sa réflexion.

Pour *tenir* son lecteur jusqu'à la dernière ligne du texte, Ranpo utilise abondamment les appels au lecteur qu'il dissémine tout le long du récit. Il le maintient dans un équilibre précaire entre les deux types de sentiment que tout lecteur pourrait éprouver : une implication psychologique totale dans le monde fictionnel (l'illusion référentielle) ou le rejet de la fictionnalité de l'œuvre pour ne conserver que son aspect discursif. Nous pouvons ainsi analyser à quelle distance et à quel niveau du texte le lecteur est situé et comment un certain type de tension, de suspense au service de la surprise finale, se met en place au cours de ses nouvelles. On relèvera trois types d'appel au lecteur, chacun marqué par un

---

た話」は遺言状という文字が出た時直ぐ全体のトリックを感づきましたので割合興味がありませんでした。「夜の荷馬車」も同様半ばまで読んで作者の意図が分るので少し興味をそがれましたが、何と言っても描写の一種変態的な魅力はたまりません。 (Hamada Yûsuke, *op. cit.*, p. 18-19).

[138] Maurice Level, *Les portes de l'enfer*, Paris : Monde illustré, 1910, rééd. La Tour-d'Aigues : L'Aube, 2006.

[139] Ravenot, encaisseur de son état, disparaît avec une forte somme d'argent. Personne n'imagine qu'il ait pu être l'auteur du vol tant il est honnête et on pense plutôt à un assassinat. Mais il s'avère que Ravenot est bien l'auteur du larcin. Il décide de tout déposer chez un notaire qui s'engage à rendre l'argent lorsque Ravenot, qui dit s'appeler Duverget, reviendra le chercher. Ravenot se rend ensuite à la police, avoue son vol mais dit avoir été dévalisé. Il est condamné à cinq ans de prison. A sa sortie, il se dirige chez le notaire pour récupérer son argent. Malheureusement, il lui est impossible de se rappeler le nom d'emprunt qu'il avait utilisé. Il erre pendant plusieurs heures dans Paris, essayant de s'en rappeler ; exténué il descend vers la Seine pour se rafraîchir, mais glisse et tombe dans l'eau froide. Il se noie mais a juste le temps de remonter une fois à la surface et crier le nom dont il vient de se souvenir, avant de disparaître dans le fleuve.

objectif différent : le maintien du flux de parole, l'assistance lectorale et la mise en place de l'illusion discursive, déjà largement présents dans le recueil *Le test psychologique*[140].

(1) Typologie des appels au lecteur : le flux de parole

Le premier type correspond à ce que nous pourrions aussi appeler le « faux service auprès du lecteur » : il est souvent le lieu de digressions que le narrateur introduit au détour d'une phrase. Ce narrateur auquel on assigne le rôle de maintenir le flux de parole se permet et s'excuse, le cas échéant, d'aborder certains thèmes auxquels lui fait penser son récit premier. Cette rupture dans la narration a pour effet de rendre paradoxalement le récit beaucoup plus fluide, car bien plus proche, finalement, de la réalité de la communication, faite d'aller et retour comme dans un récit oralisé. Pourtant, ce service est souvent biaisé dans les textes de Ranpo.

Par exemple, dans les derniers pages de *La pièce de deux sen*, le narrateur, après avoir raconté son histoire, s'oblige à revenir sur quelques points qu'il dit vouloir éclaircir (mais qui n'ont finalement que peu d'intérêts du point de vue de l'effet de surprise) :

> Ici se termine mon récit. Cependant, je dois encore quelques explications à mon lecteur, ne serait-ce que pour satisfaire sa légitime curiosité.[141]

Voulant à première vue « satisfaire » son lectorat, le narrateur semble marquer une sorte de dépendance envers lui. Après avoir expliqué comment il a pu mener à bien son entreprise, il ajoute, mais pour mystifier davantage le lecteur, un commentaire, final, sur l'origine de la pièce de deux *sen* à l'origine du récit.

> Quant à la pièce de deux *sen* qui est le point de départ de toute l'affaire, je suis au regret de ne pouvoir révéler ici son secret ; je ne veux pas, en effet, par quelques phrases maladroites, risquer de compromettre gravement la personne qui me l'a remise en me faisant confiance. Je serais reconnaissant au lecteur de considérer qu'elle est entrée « par hasard » en ma possession.[142]

---

[140] Publiée de mars 1937 à avril 1938 dans la revue *Kôdan kurabu*.

[141] これで、このお話はおしまひである。けれども、読者諸君の好奇心を満たす為に、私のいたづらについて、一言説明して置かねばならぬ。 SRSK, p. 30 (Edogawa Ranpo, *La chambre rouge,* trad de Jean-Christian Bouvier, p. 125).

[142] 最後に、彼のトリックの出発点となつた二銭銅貨については、私は茲に詳しい説明を避けねばならぬことを遺憾に思ふ。若し、私がへまなことを書いては、後日、あの品を私に呉れたある人が、飛んだ迷惑を蒙るかも知れないからである。読者は、私が偶然それを所持してゐたと思つて下さればよいのである。 SRSK, p. 31 (Edogawa Ranpo, *La chambre rouge*, trad. de Jean-Christian Bouvier, p. 126).

Dans ces quelques lignes sont réunies les conventions génériques des premières nouvelles de Ranpo que nous sommes en train de mettre à jour. Le narrateur joue avec le code du roman policier : la nécessité d'expliquer la méthode d'enquête est ici « court-circuitée » en refusant de donner la réponse sur l'origine de cette pièce « qui est le point de départ de toute l'affaire ». Le lecteur, qui, comme nous l'avons écrit lors de l'analyse des incipits, se trouve placé dans une position de connivence avec le narrateur, est dans ces dernières lignes ramené au même stade que le personnage floué de l'histoire. Il n'en saura pas plus que lui alors qu'il aurait pu attendre et prétendre – de par son statut – à obtenir une explication.

Ce type d'appel au lecteur, basé sur l'idée d'un « service » qui lui serait dû, joue donc le rôle de leurre : le narrateur semblant donner des informations importantes pour la compréhension de l'histoire mais se réservant le droit d'en cacher d'autres, celles qui pourraient émousser, voire rendre impossible la surprise lors de la chute : il « endort » la vigilance du lecteur pour mieux le surprendre dans les dernières lignes du récit. On pourrait même dire, sans craindre d'énoncer un paradoxe, que ce service accompagné d'un leurre est justement là pour amener le lecteur à savourer la chute dans sa totalité, en évitant de l'éventer. On retrouve ce phénomène en action dans la plupart des autres nouvelles.

> Il me faut, arrivé à ce moment de mon récit, parler un peu du portefeuille où se trouvaient les billets et du canif. [143]

Le lecteur pourrait s'attendre à des révélations décisives pour la suite. Or, le portefeuille et le canif ne joueront aucun rôle dans la résolution de l'énigme. Akechi Kogorô se servira en fait d'un test psychologique pour arriver à ses fins.

Ranpo met en scène, à un second niveau, ce type de digression trompeuse dans *Un ticket*. En effet, le personnage-enquêteur fait publier dans un journal un texte dans lequel il avance toutes les raisons pour lesquelles il croit en la non-culpabilité du professeur Tomita. En s'adressant aux lecteurs du journal, il commente les deux seuls indices qu'il a trouvés sur le lieu du crime :

> Voilà, c'est tout. Je crains que ce ne semble des éléments de bien peu de valeur auprès des lecteurs. Cependant, les gens du métier savent bien que le moindre cheveu peut devenir une preuve importante lors d'un crime. [144]

---

[143] こゝで一寸、彼が紙幣を入れた財布と今のジャックナイフについて説明して置かねばならぬ。 SRSK, p. 115.

[144] 唯だこれ丈けである。読者諸君にとつては、これが余りに無価値に見えるであらうことを虞れる。其道の人々は、一本の髪の毛さへもが、重大なる犯罪の証拠となるこを知つて居られるであらう。 SRSK, p. 160.

Le jeu de la connivence, doublé du recours à l'autorité ne peut que mettre les lecteurs du journal devant l'impossibilité de remettre en cause ce qui est avancé. D'autant plus que quelques lignes plus loin il est ajouté :

> A mon retour chez moi le même jour, je n'avais encore aucune idée sur l'affaire. Je n'avais pas encore particulièrement réfléchi sérieusement au sujet des trois points que je viens de mentionner. Je les ai juste clairement exposés pour attirer l'attention des lecteurs, mais je ne pensais rien de tout cela à ce moment-là […].[145]

Alors qu'à la fin du récit le personnage-enquêteur laisse planer le doute sur la réalité des indices qu'il dit avoir découverts, la lecture de la tribune dans ce journal à grand tirage montre qu'il utilise la même technique que le narrateur des autres nouvelles de Ranpo. Il « attire l'attention » du lecteur sur certains faits, pour mieux en cacher d'autres. Par l'utilisation du cette technique du maintien du flux de parole qui se révèle jouer aussi le rôle d'un service biaisé pour le lecteur, le narrateur peut facilement diriger son interlocuteur lors de l'acte de lecture. Mais contrairement au roman policier classique, cacher certains éléments au lecteur n'a pas pour objectif de compliquer la résolution de l'énigme : ce n'est pas le but du narrateur de Ranpo. Ici, dérober à la vue du public se rapproche davantage de la magie. En effet, le magicien doit faire en sorte que ses tours soient insaisissables pour mieux étonner le public, très souvent en détournant son esprit par un flot de paroles.

Le magicien réapparaît d'ailleurs dans d'autres œuvres plus tardives, par exemple dans l'un des longs récits justement intitulé *Majutsushi* (『魔術師』, Le magicien)[146] où l'apparente facilité avec laquelle le criminel se joue d'Akechi Kogorô se rapproche effectivement de la prestidigitation. De même, en 1946, Ranpo évoque à nouveau la magie dans un essai : « Majutsu to tanteishôsetsu » (「魔術と探偵小説」, « La magie et les romans de détective »)[147]. Il y analyse les différents types de magie (dans son acception ethnologique, l'occultisme et la prestidigitation) et leurs occurrences dans les romans policiers occidentaux et japonais. A la même époque, il évoque le plaisir ressenti d'avoir été « roulé par le magicien Queen[148] »[149]. Si ces deux dernières références datent de la fin des années

---

[145] その日帰宅した時には、私はまだ何の意見も持つてゐなかった。右に述べた三つの点についても、別段深く考へて居つた訳ではない。此処には読者の注意を喚起する為に態と明瞭に記述したまでゝあつて、私が当日その場で、これ丈けのことを考へたのではないが、[…]。SRSK, p. 162.

[146] Publié dans *Kôdan kurabu*, de juillet 1930 à mai 1931. Voir résumé de l'histoire en annexe.

[147] Publié dans *Shinseinen*, en octobre 1946.

[148] Ranpo fait référence à Ellery Queen, pseudonyme des écrivains américains Manford Lepofsky (1905-1971) et Daniel Nathan (1905-1982). De 1928 au début des années quarante, leurs œuvres sont fortement influencées par Van Dine dont ils appliquent les règles. Au milieu de leurs textes, ils inscrivent en toute

quarante, il est certain, au vu de ce que nous venons d'avancer, que la magie, dans son acception d'art de la scène et des effets induits, est une thématique importante dans la structuration des attentes discursives des textes de Ranpo[150].

(2) Typologie des appels au lecteur : l'assistance lectorale

Les appels au lecteur, de type « assistance lectorale » constituent aussi une forme de service, mais plus axé sur l'aide à la lecture. Elle prend toute son ampleur dans les feuilletons où de nombreux rappels sont nécessaires pour que le lecteur puisse suivre sur plusieurs mois une intrigue souvent complexe. De même, le narrateur pose par moment toute une série de questions, comme si son objectif était d'aiguillonner le lecteur dans une direction voulue.

Dans le cas du *Test psychologique*, l'assistance lectorale s'exprime de deux manière : aide à l'intérieur d'une nouvelle, les informations ne dépassant pas le cadre de celle-ci et renvoyant à d'autres éléments du même récit, ou bien, aide au niveau intertextuel, les renvois se produisant d'une nouvelle à une autre. Nous allons nous arrêter plus longuement sur *Le meurtre de la Côte D* et *Le test psychologique* (qui forment un diptyque puisque le premier fait référence à l'autre dans la postface) où ces appels sont particulièrement nombreux, tout en sachant qu'ils apparaissent aussi dans la plupart des autres nouvelles du recueil. Le choix d'une structure narrative particulière – *Le test psychologique* appartient au genre du roman policier inversé – n'a donc aucune influence sur la présence ou non de ces appels au lecteur, montrant par là même combien ils font partie du cœur des techniques discursives de Ranpo.

Dans *Le meurtre de la Côte D*, la première explication donnée au lecteur se produit au bout de trois pages. Le narrateur raconte, à propos de la femme du bouquiniste juste en face du café, qu'il a entendu des voisines parler des cicatrices sur son corps ainsi que sur celui de l'épouse du vendeur de *soba*.

> Et je ne m'intéressais guère plus à la signification de tout cela ; je pensais seulement que leurs maris étaient violents. Mais, chers lecteurs, ce n'était pas tout à fait cela.

---

lettre un défi aux lecteurs en leur expliquant qu'ils ont désormais tous les éléments dans leurs mains pour résoudre l'énigme de l'histoire. Après cette période de romans-problèmes, ils se tournent vers des récits plus psychologiques et sociaux. On peut citer parmi leurs œuvres les plus célèbres : *The Roman Hat Mystery* (*Le mystère du chapeau de soie*, 1928), *The Egyptian Cross Mystery* (*Le mystère des trois croix*, 1932), *Ten Days' Wonder* (*La décade prodigieuse*, 1948), etc.

[149] « Tejinashi Kuîn » (「手品師クィーン」, « Le prestidigitateur Queen »), publié en mai 1946 dans la revue *Rokku* (『ロック』, Rock), ERZ 25, 430.

[150] Voir page 228.

> C'est seulement plus tard que j'ai compris que ce point de détail était de la plus grande importance dans cette histoire.[151]

L'indication concernant l'importance de ce « point de détail » pourrait être rapprochée du premier type d'appel au lecteur. Cependant, le fait que le narrateur ajoute que cet événement a été corroboré par la suite montre bien qu'ici il aide le lecteur à retenir ce qu'il faut pour pouvoir suivre la réflexion des différents personnages. Dans ce type-ci, l'indication temporelle permet de rappeler au lecteur un élément déjà énoncé ou de lui faire retenir un point important pour la suite du récit. L'aide peut être aussi apportée mais sans donner la réponse ou la direction dans laquelle il faut chercher. Dans *Le meurtre de la Côte D*, le narrateur s'adresse ainsi aux lecteurs :

> Que signifiaient les étranges dépositions des deux étudiants ? Un lecteur attentif aura sans doute constaté quelque chose. En fait, moi aussi je l'avais remarqué. Cependant, ni les représentants des tribunaux ni les policiers ne semblaient avoir beaucoup réfléchi à la question.[152]

La référence à un « lecteur amateur » doublée d'une question provoque un questionnement évident : « quel peut donc être cet élément ? ».

Les premières aides à la lecture dans *Le test psychologique* sont moins marquées mais apportent la preuve de la volonté du narrateur de donner des informations qui pourraient servir autant pour la compréhension du texte que pour sa structure discursive.

> Dans ce cas, s'il devait tuer la vieille femme, n'y avait-il aucun danger ? Confronté à ce problème, Fukiya passa de nombreux mois à réfléchir. Quel fut le cours de ses idées durant cette longue période ? Comme le lecteur l'apprendra au fur et à mesure du récit, je me passerai de les expliquer ici […][153]

Quelques lignes plus loin, il ajoute dans la même optique :

> Désormais, il ne restait plus qu'à attendre le bon moment. Or, l'occasion se présenta plus vite que prévu. Un jour, il sut avec certitude que Saitô devait être sorti jusqu'en fin de journée pour affaire à l'université tandis que la domestique aussi avait été envoyée pour des courses jusqu'au soir. Cela faisait juste deux jours que Fukiya avait accompli ses derniers préparatifs. En effet, (et cela, je dois l'expliquer à

---

[151] で、この、噂話が何を意味するか、私は深くも気に止めないで、たゞ亭主が邪険なのだらう位に考へたことだが。読者諸君、それが却々さうではなかつたのだ。この一寸した事柄が、この物語に大きな関係を持つてゐたことが、後になつて分つた。 SRSK, p. 35-36.

[152] この二人の学生の不思議な陳述は何を意味するか、鋭敏な読者は恐らくある事に気づかれたであらう。実は、私もそれに気附いたのだ。併し、裁判所や警察の人達は、この点について、余り深くは考へない様子だつた。SRSK, p. 48-49.

[153] では、老婆をやつゝけるとして、それには果たして危険がないか。この問題にぶツつかつてから、蕗屋は数ヶ月の間考へ通した。この長い間に、彼がどんな風に考を育てゝ行つたか、それは物語が進むに随つて、読者に分ることだから、こゝに省くが、[…] SRSK, p. 111.

l'avance) il avait dû vérifier si la cachette dont il avait entendu parler par Saitô, il y a six mois, était bien toujours la même.[154]

Comme le montrent ces deux passages, le narrateur met en exergue sa prise en charge du récit et du lecteur. Il lui annonce le déroulement du récit (dans le premier extrait) et aussi ce qu'il faut retenir (dans le second extrait). Ce dispositif complexe se trouve typographiquement exprimé par l'utilisation des parenthèses[155].

Les questions que le narrateur adresse au lecteur permettent aussi de le faire avancer dans sa réflexion :

> Sans doute avez-vous pensé, chers lecteurs, à ces dernières explications, au *Double meurtre de la Rue Morgue* de Poe ou au *Ruban moucheté* de Doyle. Autrement dit, n'auriez-vous pas imaginé que le criminel n'était pas un être humain, mais plutôt un orang-outang ou un serpent venimeux originaire d'Inde ?[156]

Ces questions sont d'ailleurs souvent liées, comme on peut le voir ci-dessus, à la mise en avant de la qualité du lecteur, déductive et générique, où sont convoquées ses connaissances dans le genre. On retrouve ce phénomène au début du chapitre trois du *Test psychologique* :

> Eh bien, chers lecteurs, vous tous qui êtes experts en matière de romans de détective, vous devez sans aucun doute savoir que l'histoire ne s'arrête absolument pas ainsi. Et vous avez ô combien raison. Pour dire la vérité, tout ce qui précédait n'était que le prologue de ce récit ; c'est ce qui va suivre que l'auteur désire instamment faire découvrir à ses lecteurs.[157]

Nous retrouvons la connivence établie entre le narrateur (qui se présente ici comme « auteur ») et le lecteur, ici identifié à un amateur du genre. En effet, il ne faut pas oublier que les lecteurs de la nouvelle étaient d'abord ceux de *Shinseinen* et donc particulièrement avertis. Néanmoins, cette remarque, adressée à un lectorat plus large, pourrait passer pour

---

[154] 今はたゞ、時機の来るのを待つばかりだつた。が、それは案外早く来た。ある日、斎藤は学校関係のことで、女中は使に出されて、二人共夕方まで決して帰宅しないことが確かめられた。それは丁度蕗屋が最後の準備行為を終つた日から二日目だつた。その最後の準備行為といふのは(これ丈けは前以て説明して置く必要がある)嘗つて斎藤に例の隠し場所を聞いてから、もう半年も経過した今日、それがまだ当時のまゝであるかどうかを確かめる為の或る行為だつた。SRSK, p. 111-112.

[155] Pour bien saisir l'effet de l'utilisation des parenthèses, nous pouvons citer une remarque du narrateur dans la nouvelle *Le gang de la main noire* : « (Chers lecteurs, je suis vraiment confus, mais pourriez-vous encore une fois relire la lettre qui se trouve au début du récit ?) » (読者諸君、甚だ御面倒ですがどうか、もう一度冒頭のあの文面を読み返して下さい。) SRSK, p. 99.

[156] 読者諸君、諸君はこの話を読んで、ポオの『モルグ街の殺人』やドイルの『スペツクルド、バンド』を聯想されはしないだらうか。つまり、この殺人事件の犯人が、人間でなくて、オラングータンだとか、印度の毒蛇だとかいふ様な種類のもんだと想像されはしないだらうか。SRSK, p. 50.

[157] さて読者諸君、探偵小説といふものゝ性質に通暁せらるゝ読者は、お話は決してこれ切りで終らぬことを百も御承知であらう。如何にもその通りである。実を云へば、こゝまではこの物語の前提に過ぎないので、作者が是非、諸君に読んで貰ひ度いと思ふのは、これから後なのである。SRSK, p. 120.

incongrue puisque le *tanteishôsetsu* moderne n'a pas encore atteint une forte notoriété auprès du grand public. On peut cependant penser qu'elle a un effet psychologique valorisant sur le lecteur novice, non seulement en lui donnant l'impression d'accéder à une communauté particulière, à une certaine élite, mais aussi en l'aidant justement à se familiariser avec les conventions du roman policier. La narrateur/auteur casse complètement l'illusion référentielle en déqualifiant ses avertissements dont l'intérêt serait faible par rapport au reste du récit.

Ces aller et retour que provoquent ces incises de la part du narrateur pour aider le lecteur dans sa lecture et sa réflexion dépassent le cadre fermé de la nouvelle et ont un écho au niveau des relations métatextuelles. Ici aussi, *Le meurtre de la Côte D* et *Le test psychologique* exploitent cette technique.

Au-delà de la présence renouvelée d'Akechi Kogorô, la postface de la première nouvelle indique aux lecteurs qu'il trouvera les solutions à certaines questions restées sans réponse dans un autre texte. Il n'est pas nommément cité mais la lecture complète du recueil amène le lecteur à penser qu'il s'agit du *Test psychologique*. Autrement dit, cette seconde nouvelle prend le statut de métadiscours au sujet de la technique d'enquête du détective Akechi. De plus, ce dernier, lorsqu'il fait tardivement son apparition pour résoudre le meurtre de la vieille femme, n'est pas présenté comme un personnage qui aurait brillamment résolu le meurtre de la femme du bouquiniste. Le narrateur préfère annoncer que « ceux qui ont lu *Le meurtre de la Côte D* doivent un peu savoir quel type de personne est Akechi Kogorô »[158]. L'acte de lecture, avec toutes les conséquences au niveau intertextuel qu'il implique, est ici mis en avant comme moyen pour déchiffrer plus finement un texte.

On aurait pu aussi imaginer que le commentaire du narrateur de la postface ne soit plus nécessaire dans le cadre du recueil en principe lu dans son entier. Sa présence indique cependant que l'auteur envisage un lien fort entre les deux récits sous la forme d'une continuité non seulement quasi-chronologique mais aussi dialogique. Les deux textes se répondent, le contenu de l'un aidant à la compréhension de l'autre.

[158] 『D坂の殺人事件』を読んだ人は、この明智小五郎がどんな男だかといふことを幾分御存じであらう。 SRSK, p. 130.

(3) Typologie des appels au lecteur : l'illusion discursive

Enfin, le troisième type d'appel au lecteur correspond au phénomène d' « entraînement émotionnel » du lecteur, l'objectif étant de rendre vraisemblable le niveau discursif du récit tout en rendant inopérante l'illusion référentielle. Nous pourrions dire que cette dernière est remplacée par une illusion *discursive* qui mènerait à l'édification d'une communauté psychologique entre le narrateur et les lecteurs. En effet, le narrateur, du fait de ses remarques, souvent sous la forme interronégative, conduit le lecteur à s'impliquer, à prendre position, non pas sur l'intrigue en tant que telle, mais sur le contexte psychologique, moral de l'affaire. La forme interronégative a ceci de particulier qu'elle sous-entend une identité de sentiment et n'attend qu'une confirmation des dires du narrateur. Ces dispositifs rhétoriques sont particulièrement nombreux dans *Une terrible hallucination*, troisième nouvelle écrite par Ranpo et première à répondre à une commande.

> [Ainsi,] Kitagawa s'exprima en ces termes victorieux. Cependant, qui aurait pensé que ces paroles, si peu courageuses et sans cesse répétées, étaient en fait les premiers pas vers une terrible vengeance ?[159]
>
> Il fut pris d'une démente frénésie à propos de sa vengeance contre Nomoto. Et quand il eut atteint son objectif, il fut saisi d'une joie proche de la folie. Tout chez lui allait d'un extrême à l'autre. Son caractère était bien trop sujet à une possible folie s'il faisait une simple erreur. Non, en fait, son imagination débridée à propos des causes de la mort de Taeko et sa vengeance hors du commun envers Nomoto n'étaient-elles pas le résultat d'un esprit très proche de la démence pour croire en la lucidité de Kitagawa ? [160]
>
> Ce qui avait été la cause directe de la folie de Kitagawa, n'était-ce pas une terrible ironie du destin ?[161]

Il faut constater que ce type d'appel aux lecteurs est surtout présent dans les nouvelles considérées comme appartenant à la version hétérodoxe du *tanteishôsetsu*. Ainsi dans le recueil *Le test psychologique*, l'autre nouvelle à proposer ce type d'adresse est *La chambre rouge*. Sa structure narrative implique que les appels soient d'abord dirigés vers les membres du club. Le lecteur qui fait partie aussi des auditeurs a de la même façon accès

---

[159] 北川氏は如何にも殊勝げにかう語り出したのであつた。併し、この女々しい繰り言とも見えるものが、実は世にも恐ろしい復讐への第一歩だらうとは、誰が想像し得たゞらう。SRSK, p. 246.

[160] 野本氏に対する復讐についても彼は狂的に熱中した、そして、その目的を果すと狂的に歓喜した。凡てが極端から極端へと走つた。彼は一つ間違ふと気違ひになり兼ねぬ様な素質を多分に持つてゐた。いや、現に、妙子の死因についてのある突飛な想像、野本氏に対するあの奇怪なる復讐、それらは北川氏の正気を信ずるには余りに気違ひじみた思想ではなかつたか。SRSK, p. 264.

[161] かくして、北川氏の発狂の直接の動機となつたものは、何と恐ろしい因縁ではないか。SRSK, p. 280.

aux « secrets » des techniques d'appel. On retrouve cette technique d'entraînement psychologique dans l'extrait suivant, immédiatement avant que l'orateur ne mystifie son auditoire :

> Chers messieurs, vous avez devant vous un homme qui a volé ainsi quatre-vingt-dix-neuf vies humaines. Je ne ressens aucun repentir, et au contraire, je reste froid aux stimulations sanguinolentes. Désormais je pense mettre un terme à ma propre vie. Vous tous qui êtes ici, vous froncez les yeux devant mes actes si terribles. […] Je vous en prie, émettez votre propre jugement. Suis-je dément ? Suis-je ce qu'on appelle l'un de ces meurtriers fous ?[162]

Tous ces appels ont pour caractéristiques d'utiliser un lexique dramatique, extrême (« terrible », « sanguinolent », « fou », etc.). L'implication émotionnelle en est ainsi renforcée. Lorsque Ranpo commencera à écrire les romans longs qui le rendront célèbre, ce lexique sera utilisé de manière intensive, dans les publicités précédant leur parution, les titres[163] et les scènes grand-guignolesques qui parsèment son œuvre.

Ces trois types (« maintien du flux de parole », « assistance lectorale » et « entraînement émotionnel ») ont ceci de commun qu'ils sous-entendent une relation très forte au niveau des relations communicationnelles métadiscursives. Le lecteur est inclus dans l'acte de narration dès les premières lignes par un rappel constant de son statut de lecteur ou par la mise en scène du rapport narrateur/raconteur et lecteur/narrataire/raconté. Comme nous l'avons vu, le premier type d'appel, le maintien du flux de parole, est souvent marqué du leurre et c'est ici que l'on peut retrouver les marques du roman policier classique avec les fausses pistes dressées par l'auteur. Cependant, on peut y voir aussi une marque de connivence, le narrateur voulant se jouer de son lectorat qui est conscient du dispositif. En effet, nous avons pu constater que lorsqu'il ne s'agit pas d'un piège, le narrateur l'exprime clairement.

Cette omniprésence de la représentation du lecteur dès ses premières nouvelles est indissociable de la question du suspense et de la surprise. Pourtant les textes de Ranpo complexifient la typologie de Baroni concernant les différences entre ces deux notions.

---

[162] 皆さん。私はこんな風にして九十九人の人命を奪つた男なのです。そして少しでも悔ゆる所か、そんな血腥い刺戟にすら、もう飽きあきして了つて、今度は自分自身の命を犠牲にしようとしてゐる男なのです。皆さんは、余りにも残酷な私の所行に、それその様に眉をしかめていらつしやいます。[…]皆さんどうか御判断なすつて下さい。私は狂人なのでせうか。あの殺人狂とでもいふものなのでせうか。 SRSK, p. 305.

[163] Pour une analyse des titres, voir p. 202.

> Par rapport à la *curiosité* et au *suspense*, qui polarisent l'interprétation vers l' « à-venir », la *surprise*, du fait de l' « éclat » particulier que prend le survenir du texte […], conduit au contraire à reconsidérer une partie antérieure de celui-ci, ou plutôt à réévaluer la manière dont nous l'avions actualisée préalablement : en effet, la remise en question porte davantage sur notre fausse anticipation de l'état présent du texte que sur une éventuelle lacune de dernier. L'activité cognitive qui caractéristique la *surprise* n'est donc ni un *diagnostic* anticipé ni un *pronostic*, mais plutôt une remise en question de ce qui a déjà été pensé, remise en question qui peut déboucher sur une *récognition*.[164]

Qu'en est-il des textes de Ranpo au vu de l'implication lectorale ? L'utilisation typique de la chute tendrait à corroborer l'idée que ses nouvelles sont d'abord marquées par la surprise. Cependant, on constate que le suspense est présent tout le long de ses textes. Cela n'implique pourtant pas une polarisation vers l'avenir puisque ses nouvelles sont l'expression d'une recherche constante pour ne pas dévoiler la chute. En fait, la seule polarisation vers l'avenir est de l'ordre de la qualité de la chute, liant ainsi les deux phénomènes de surprise et de suspense. Comme l'indiquait Hitchcock, le suspense ne s'établit que si le spectateur « sait ». Chez Ranpo, le lecteur « sait », non pas ce qui se passe puisqu'il est constamment tenu hors de l'histoire, mais il sait que le récit va connaître cette fameuse chute tant attendue. C'est seulement à l'annonce de cette dernière que tout prend sens, mais jamais vers une explicitation de l'intrigue.

Toute cette première partie nous permet de saisir le cadre original et fondateur que représente le recueil *Le test psychologique* :

- Paratexte marqué par la recherche d'un « lecteur ordinaire »
- Incipit positionnant le lecteur explicitement dans l'acte communicationnel
- Clôture caractérisée par l'échec du code conventionnel
- Appels au lecteur créant un suspense au-delà de l'histoire

Ces schémas textuel et narratif qui mettent le lecteur au premier plan rendent ainsi possible l'établissement de conventions de lecture et la mise en place d'un horizon d'attente. Ranpo, dans son rapport au lecteur, se positionne ainsi avant tout comme un auteur qui écrit des « hanashi », des histoires, en fait des « éléments à raconter » : il se transforme en conteur qui se doit de satisfaire son public en le captivant.

[164] Raphaël Baroni, *op. cit*, p. 298-299.

Cette volonté trouvera toute son expression dans les grands romans, publiés à partir de la seconde moitié des années vingt.

DEUXIEME PARTIE

LE CONTRAT DE LECTURE
Un lecteur aux multiples visages

Le test psychologique représente le groupement initial de textes à proposer – potentiellement – la première tentative éditoriale de l'auteur en direction d'un plus large lectorat, dépassant les barrières encore difficilement franchissables des magazines de romans de détective. A travers cette parution de 1925, les conventions génériques du *tanteishôsetsu* telles qu'elles sont mises en place dans ces nouvelles laissent percevoir une conception marginale du genre policier, ou, pour le moins, une critique marquée par une remise en cause fondamentalement originale de ce dernier.

Nous avions défini ce recueil comme une « réunion de *tous* les possibles fictionnels »[1]. Il occupe en effet une position essentielle d'un point de vue narratologique avec les différentes formes que prennent les nouvelles dans l'ouvrage, mais aussi du point de vue des potentialités de l'évolution du travail créatif de Ranpo. A ce titre, le fait qu'il s'ouvre sur *La pièce de deux sen* et sur *Le meurtre de la Côte D*, nouvelles appartenant à la mouvance orthodoxe du *tanteishôsetsu*, et qu'il se clôt sur *Une terrible hallucination* et sur *La chambre rouge*, à l'intrigue policière quasiment absente, augure parfaitement de la direction prise par l'œuvre de Ranpo, celle du roman de détective hétérodoxe où le crime, le bizarre, l'étrange priment sur l'enquête.

Cependant, le lecteur et le critique actuels ne doivent pas faire abstraction d'un phénomène particulier dans la réception de son œuvre : l'importance accordée aux nouvelles de son début de carrière fait oublier qu'elles n'occupent finalement qu'une très courte période chronologique dans toute sa production littéraire. Dès 1926, mais surtout à partir de 1929, l'effet de bascule vers les longs formats se produit et seules deux nouvelles originales sont publiées après 1931[2]. Aussi, s'il est fondamental d'analyser, comme nous

[1] Voir p. 117.
[2] Il s'agit de *L'étrange crime du docteur Mera* publiée dans le numéro d'avril 1931 de la revue *Bungei kurabu* et de *Zakuro* (『石榴』, La Grenade) publiée dans celui de septembre 1934 de la revue *Chûô kôron*.

l'avons fait jusqu'à présent, les nouvelles qui ouvrent chronologiquement la voie vers la compréhension de toute l'œuvre de Ranpo, se limiter à celles-ci pour saisir l'ensemble de la production de cet auteur est un objectif risqué qui offrirait finalement une image au moins tronquée, voire fausse. Car, si les conventions génériques du roman de détective *à la* Ranpo se mettent en place grâce à ses nouvelles, l'horizon d'attente du « lecteur ordinaire » caractéristique surtout des années trente se construit dans ses récits longs qu'il écrit de manière régulière jusqu'en 1944 (sans compter une interruption entre 1932 et 1933).

Par conséquent, cette deuxième partie, qui a pour objectif de mettre à jour le statut de lecteur et de l'acte de lecture d'un point de vue plus général sera focalisée sur l'analyse de certains récits longs que nous considérons comme caractéristiques des années de l'ère Shôwa d'avant-guerre.

Une remarque bio-bibliographique s'impose ici. La lecture de la frise chronologique de la parution des œuvres de Ranpo, telle qu'elle est présentée en annexe, laisse apparaître trois grandes périodes de production durant le début de l'ère Shôwa. Une première qui s'étend de 1929 à 1932 (avec un pic en 1931 où Ranpo mène de front cinq publications de romans-feuilletons), une deuxième, centrée sur l'année 1934, et une dernière période, un peu plus erratique, de 1936 à 1939. C'est au cours de cette dernière que Ranpo commence la parution de ses récits pour enfant qu'il produit de manière très régulière jusqu'en avril 1943, avec un titre par an dans la revue pour enfant *Shônen kurabu* de Kôdansha. Le passage des années vingt aux années trente, qui correspond à la première de ces trois périodes, est ainsi marquée par la prolixité.

Notre choix du corpus de référence prendra appui principalement sur cinq œuvres pour adultes et une pour enfants : *Grouillement dans l'obscurité* (1926-1927), *La bête dans l'ombre* (1928)[3], *Le démon de l'île isolé* (1929-1930), *Ryôki no hate* (『猟奇の果』, Au paroxysme de l'insolite, 1930)[4], *Le masque d'or* (1930-1931)[5], et *Le monstre aux vingt visages*, sa première œuvre pour enfants publiée durant l'année 1936[6]. Comme nous l'expliquerons au cours des

---

On peut aussi citer *L'arquebuse,* écrit vers 1915, mais publié seulement pour la première fois, en avril 1932, dans le volume onze de ses œuvres complètes chez Heibonsha.

[3] *Grouillement dans l'obscurité* et *La bête dans l'ombre* sont légèrement antérieures à la période présentée ici. *Grouillement dans l'obscurité,* en tant que premier récit long, est à ce titre important. *La bête dans l'ombre* – œuvre phare de Ranpo – est annonciatrice des romans longs suivants.

[4] Publié de janvier à décembre 1930 dans la revue *Bungei kurabu*. Voir résumé de l'histoire en annexe.

[5] Publié de septembre 1930 à octobre 1931 dans la revue *Kingu*.

[6] Le fait que trois des six œuvres choisies soient publiées autour de la fin des années vingt et du début des années trente va dans le sens de la proposition de Cécile Sakai qui dans l'article « Les paradigmes littéraires de la modernité japonaise : 1929, une année plurielle », considère cette année comme une année charnière dans la littérature japonaise. Les œuvres qu'elle présente (dont *La chenille* de Ranpo)

pages qui vont suivre, la question du statut de l'acte de lecture et de l'identité du lecteur constitue la raison essentielle du choix de ces œuvres. Si certaines sont considérées comme majeures, voire comme des chefs-d'œuvre (*La bête dans l'ombre*, *Le démon de l'île isolée*, *Le masque d'or*), et si d'autres sont encore peu étudiées, du fait d'évidents problèmes de valeur littéraire (*Grouillement dans l'obscurité*, *Au paroxysme de l'insolite*)[7], notre réflexion voudrait dépasser ces considérations pour se focaliser sur certains éléments déterminants. Comme nous le verrons d'ailleurs, c'est paradoxalement la moindre qualité d'une œuvre, les difficultés que l'écrivain a rencontrées pour mener à bien un récit, qui permettent de faire ressortir certains aspects importants de la question de l'acte de lecture.

La représentativité de ces six œuvres est aussi à chercher dans le public qu'elles visent. Celui de *La bête dans l'ombre* se situe à mi-chemin entre le « lecteur amateur » et le « lecteur ordinaire ». *Grouillement dans l'obscurité*, *Le démon de l'île isolée* et *Au paroxysme de l'insolite* voguent assurément sur la mode de l'*ero-guro-nansensu* à son plus haut niveau autour de l'année 1930[8], tandis que la publication du *Masque d'or* dans *Kingu,* la revue phare de Kôdansha qui s'adresse au public le plus large possible, impose de fait des contraintes d'écriture nouvelles pour Ranpo. Enfin, le dernier récit, pour des enfants, implique cette fois-ci de sa part l'adoption d'un rapport au lecteur encore différent. Cette hétérogénéité des publics des six œuvres nous permettra d'analyser les caractéristiques imposées de l'extérieur mais aussi, et surtout, une certaine continuité du statut du lecteur et de l'acte de lecture au-delà même de ces publics et de ces multiples contraintes.

Cette deuxième partie de notre étude est axée sur les moyens, les outils que cet écrivain a utilisés durant sa période la plus riche de création pour intéresser son lecteur, pour le captiver et ne plus le laisser s'enfuir. Il est définitivement établi que le genre policier

---

interrogent directement les « représentations humaines » (in Noriko Berlinguez-Kono, Bernard Thomann (dir.), *Japon Pluriel 8*, Actes du Huitième Colloque de la Société Française des Etudes Japonaises, Arles : Philippe Picquier, 2010, p. 620) en faisant appel à des motifs du monde animal, de la machine. Ces quelques années sont pour Ranpo, comme nous allons le constater, une période charnière et sont absolument incontournables pour comprendre l'évolution de son écriture.

[7] Cependant, l'attitude de la critique et des chercheurs face à cette œuvre commence à évoluer ces dernières années. Voir par exemple Miyamoto Wakako 宮本和歌子, *Edogawa Ranpo sakuhin ron : hitori futayaku no sekai* (『江戸川乱歩作品論—一人二役の世界』, Les textes d'Edogawa Ranpo : le monde des identités doubles), Ôsaka : Wasen Shoin, 2012. Elle s'intéresse à des œuvres jusque là peu abordées (*Grouillement dans l'obscurité*, *L'homme transparent*, *Au paroxysme de l'insolite*, etc.) du point de vue, comme le sous-titre l'indique, du double.

[8] Suzuki Sadami 鈴木貞美, « Ero-guro-nansensu no keifu » (「エロ・グロ・ナンセンスの系譜」, « Généalogie de l'*ero-guro-nansensu* »), in *Bessatsu Taiyô : Ranpo no jidai, Shôwa ero-guro-nansensu*, p. 8.

entretient un rapport unique, fusionnel, avec son lecteur[9]. Appartenant à la paralittérature, ce type de récit est d'abord écrit pour servir un large public, mais il a ceci de plus qu'il entre en concurrence avec son lecteur du fait même qu'il contient théoriquement une énigme à éclaircir. Plaisir et compétition, autrement dit, le jeu, sont des critères fondamentaux d'identification du roman policier que l'on ne retrouve dans aucun autre genre de la paralittérature[10]. Ranpo se réapproprie cette particularité générique, tout en la modifiant selon ses propres intérêts, et ce malgré l'aspect protéiforme du *tanteishôsetsu*.

Deux aspects capitaux se dégagent lorsque nous voulons intégrer la question du public dans les textes de Ranpo : la mise en abyme, sous plusieurs aspects, de l'acte de lecture et le refus de l'illusion référentielle. Ils donnent à ses textes, courts, longs, pour adultes, pour enfants, un aspect général commun malgré des formats très variés.

[9] La question du *fair play* particulièrement développée dans les années vingt avec l'épanouissement du roman policier classique aborde de front l'importance de la place du lecteur lors de la création d'une œuvre. Cette relation est clairement à l'œuvre dans les nombreuses règles proposées par Van Dine, Knox, Freeman ou plus tard par Raymond Chandler (1888-1959).

[10] George N. Dove écrit que « le roman de détective est essentiellement du jeu transformé en art » (« the detective story is essentially play tranformed into art » (*The Reader and the Detective Story* (Le lecteur et le roman de detective), Bowling Green (Ohio), Bowling Green State University Popular Press, 1997, p. 1).

CHAPITRE I

La lecture dans l'œuvre : une mise en abyme[1]

La simple lecture des œuvres de Ranpo permet de voir combien la mise en abyme est chez cet auteur un phénomène récurrent, que ce soit au travers des images invoquées dans ses récits ou à travers les structures textuelles dans lesquelles elles sont présentées. Nous avons discerné dans l'analyse des nouvelles du recueil *Le test psychologique* trois types de schéma narratif[2] et nous avons utilisé l'expression de mise en abyme pour le troisième type qui consistait en l'enchâssement d'un échange entre plusieurs personnages dans le cadre d'un récit raconté par un narrateur s'adressant au narrataire identifiable au lecteur. La mise en abyme chez Ranpo se rapproche de la technique du récit enchâssé qui peut se présenter sous une longueur variable, jusqu'à occuper tout le texte. On retrouve ce schéma classique dans *La chambre rouge* mais ce sont en fait de très nombreuses nouvelles, tout au long de la carrière de Ranpo, qui adoptent cette structure. Dans *Monoguramu* (『モノグラム』, Monogramme)[3], le narrateur rapporte une histoire racontée par un compagnon de travail dans une usine :

> Ce Kurihara était non seulement doué pour raconter des histoires, mais en plus avait tout l'air d'un romancier : lorsqu'il narra son expérience qui ressemblait à une de ces histoires à chute, on ne pouvait pas manquer de remarquer des traces d'invention. Quoiqu'il en soit, elle avait un attrait indéniable et elle fait partie de ces

[1] Le questionnement à propos de la nature et du fonctionnement de la « mise en abyme » s'est développé au XXe siècle. C'est Lucien Dällenbach, avec son ouvrage *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, 1977, qui le premier tente une synthèse sur cette notion. Il la définit ainsi : « Est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (p. 18). On pourra se référer pour une analyse des différentes approches de la mise en abyme à l'ouvrage de Jean Regazzi, *L'expérience du roman : lecture et mise en abyme chez Melville, Faulkner et Wells*, Paris : l'Harmattan, 2011, et aux articles de Mieke Bal, « Mise en abyme et iconicité », *Littérature*, n°29, 1978, p. 116-128 et de Klaus Meyer-Minnemann et Sabine Schlickers, « La mise en abyme en narratologie », in John Pier, Francis Berthelot (dir.), *Narratologies contemporaines : approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris : Editions des archives contemporaines, 2010, p. 91-108.

[2] Voir p. 140.

[3] Publié en juin 1926 dans la revue *Shinshôsetsu*.

confessions qu'encore aujourd'hui je n'ai pas oubliées. Je vais donc essayer de vous la retranscrire dans les lignes suivantes, en imitant le style de Kurihara.

A mon grand regret, cette histoire ressemble à une blague ![4]

L'enchâssement est clairement exprimé, autant par le narrateur qui veut imiter le style de Kurihara que par l'organisation spatial dans le texte, symbolisé par un espacement entre le discours du narrateur et le récit rapporté par ce dernier. Ces quelques courtes lignes sont riches aussi en termes liés au *rakugo* : « kobanashi » (「小噺」) synonyme de récit dans cet art de la parole, « otoshibanashi » (「おとし話」) signifiant « récit avec chute », et plus simplement « o-hanashi », comme nous avons pu déjà l'expliquer. L'importance de la parole, du récit raconté à haute voix, face à une personne prête à écouter, est essentielle dans le déclenchement du récit. On retrouve ce schéma dans les trois dernières nouvelles parues avant-guerre.

Dans *Mirage*, le narrateur rapporte une histoire qui lui est arrivée alors qu'il rentrait d'un voyage d'Uozu[5] pour aller admirer des mirages sur la mer, phénomènes d'optique pour lesquels la ville est réputée. Dans le train du retour, il rencontre un étrange personnage et, piqué par la curiosité, accepte d'écouter un épisode de sa vie qui explique sa présence dans ce train et celle de l'*oshie*[6] à ses côtés. Dans *L'étrange crime du docteur Mera*[7], le narrateur qui porte le nom d'Edogawa Ranpo[8] raconte un événement qu'il aurait vécu lors d'une visite au zoo d'Ueno à Tôkyô. Le narrateur/écrivain y aurait rencontré un jeune homme qui lui aurait proposé de lui présenter une expérience qu'il aurait vécue et qui pourrait être publiée. Ce dernier accepte et commence alors le récit du jeune homme. Dans *La grenade*, dernière nouvelle de l'auteur dans sa période d'avant-guerre, le narrateur, un agent de la force publique reconverti en auteur de romans de détective, rencontre dans une

[4] 栗原さんは話し上手な上に、なかなか小説家でもあるらしく、この小噺めいた経験談にも、どうやら作為の跡が見えぬではありませんが、それならそれとして、やっぱり捨て難い味があり、そうした種類の打明け話としては、私は未だに忘れることの出来ないものの一つなのです。栗原さんの話っぷりを真似て、次にそれを書いて見ることに致しましょう。　いやはや、落としばなしみたいなお話なんです。　ERZ 3, 147.

[5] Port situé dans le département de Toyama, sur la côte de la Mer du Japon.

[6] Un *oshie* est un tableau en relief où les êtres humains, les animaux, etc. sont représentés en tissu rembourré pour donner une impression de tridimensionalité.

[7] Voir résumé de l'histoire en annexe.

[8] Il s'agit de la seule œuvre de fiction où le narrateur est ainsi clairement identifié à Ranpo.

station thermale un homme qui par ses lectures[9] lui rappelle une des affaires dont il avait eu la charge quelques années auparavant. Encouragé par ce lecteur, il la lui raconte.

Ce genre de récit enchâssé (avec un narrateur expliquant le contexte d'énonciation du récit enchâssé) est exploité jusqu'à ses dernières limites dans la nouvelle *Les jumeaux*. Ici, le récit commence directement par la confession de l'unique personnage :

> Maître, j'ai décidé aujourd'hui de vous parler. Le jour de l'application de ma peine de mort approche. [10]

Rien n'indique dans le corps du texte la présence d'un quelconque narrateur rapportant ce monologue. Cependant, si l'on considère le paratexte comme partie intégrante du texte[11], le sous-titre comporte une information particulièrement intéressante. Cette nouvelle, en effet, porte comme titre complet : *Les jumeaux : confessions d'un condamné à mort à un aumônier*[12]. C'est cette seconde partie du titre qui joue le rôle d'intercession entre le niveau premier du récit (ici absent mais qui équivaudrait au contexte d'énonciation) et le niveau second qui correspond au monologue du condamné à mort.

Ces exemples partagent une situation communicationnelle particulière : le narrateur écoute, pour des raisons professionnelles dans *Les jumeaux*, par curiosité dans les autres nouvelles[13], un récit, puis le transmet. Un type de contrat est ainsi clairement exposé entre les deux niveaux discursifs. A l'intérieur du récit, le personnage qui écoute l'histoire est volontaire. Cette vision du contrat est bien sûr à mettre en parallèle avec la question du contrat de lecture établi entre l'auteur et le lecteur. En effet, lire, c'est avant tout accepter de déchiffrer ce qu'a à nous dire un auteur (sans forcément accepter son discours). Et même si les théories de la réception ont parfois tendance à insister sur le fait que la lecture

---

[9] C'est la vision, dans les mains du personnage, d'un roman policier, *Trent's Last Case* (*L'affaire Manderson*) de l'auteur anglais Edmond Clerihew Bentley (1875-1956) qui provoque le rappel à la mémoire de l'affaire dont il va être question dans la nouvelle.

[10] 先生、今日こそ御話することに決心しました。私の死刑の日も段々近づいて来ます。 SRSK, p. 191.

[11] Genette dans son étude du paratexte, *Seuils*, met bien en garde, dans sa conclusion, son lecteur contre l'erreur de faire de ce dernier un « nouveau fétiche » (*Seuils*, p. 413). Il assume pourtant l'idée fondamentale de son étude selon laquelle il forme un « seuil », et par conséquent, qu'il est tout fait possible de dire qu'il est en lien direct avec le texte dans son acceptation la plus resserrée. Daniel Couégnas va encore plus loin. Il déclare dans *Fictions, énigmes, images* (p. 41) que « le titre participe obligatoirement du texte, non seulement parce qu'il est comme lui combinaison de mots, mais aussi parce qu'il est produit *selon les mêmes principes qui produisent le texte* ». Deux phrases plus loin, il ajoute : « Le titre est un é*chantillon* du texte ».

[12] 双生児—ある死刑囚が教誨師にうちあけた話 (SRSK, 191).

[13] Pour la nouvelle *L'étrange crime du docteur Mera*, les deux types de raison se croisent : le narrateur, présenté comme l'écrivain Edogawa Ranpo, est curieux de connaître cette histoire dont il pourra peut-être tirer un récit.

est l'actualisation d'un texte virtuel[14], l'existence de l'auteur d'un texte ne doit pas être oubliée, comme le sous-entend le récit par enchâssement qu'affectionne Ranpo. De plus, la répétition du même schéma narratif avec un contexte d'énonciation identique implique nécessairement qu'un modèle du « comment écouter », ou du « comment lire » est donné au lecteur.

Qu'en est-il des romans longs de Ranpo ? En effet, on peut difficilement imaginer qu'une telle structure d'énonciation puisse être validée sur des centaines de pages. La nouvelle, du fait de sa brièveté, constitue un format parfaitement adapté à une histoire courte, écoutée (lue) entre deux stations d'une ligne de chemin de fer (*Mirage*), sur un banc face au lac Shinobazu du Parc d'Ueno (*L'étrange crime du docteur Mera*), ou encore lors d'une rencontre entre amis autour d'étranges histoires (*La chambre rouge* ou *Kagami jigoku* (『鏡地獄』, *L'enfer des miroirs*)[15]).

1. Un acte de lecture voyeuriste : le principe des récits longs

On repère pourtant ce même type de fonctionnement dès le premier récit long de Ranpo, *Grouillement dans l'obscurité*. L'ampleur du texte permet en fait de développer cette fonction au point d'en faire un des points d'ancrage de sa lecture, autant du point de vue des motifs que de la structure narratologique.

L'abyme, espace de vérité

Le lecteur est ainsi littéralement confronté à une série de descriptions de scènes se déroulant dans des espaces abyssaux, grottes et passages situés sous l'hôtel où tous les personnages finissent par échouer : c'est là, dans l'obscurité, qu'ils découvrent la réalité de ce qui se passe dans l'auberge, puis qu'ils se livrent à des actes de cannibalisme pour survivre. L'abyme se révèle être à la fois un lieu de terreur mais aussi un espace où la vérité éclate, où les personnages se trouvent confrontés à leurs pulsions les plus insondables. De même, un des épisodes les plus marquants du *Démon de l'île isolée* se produit dans les entrailles d'une grotte de l'île (fictive) d'Iwayajima. Les abymes y sont décrits comme un

[14] Bertrand Gervais, Rachel Bouvet (dir.), *op. cit.*, p. 3.
[15] Publiée en octobre 1926 dans la revue *Taishû bungei*. Nouvelle traduite par Cécile Sakai, in Groupe Kirin, *Anthologie de nouvelles japonaises : tome 1 – 1910-1926, Les Noix, La Mouche, Le Citron*, Arles : Picquier, 1991, rééd., 1998, p. 47-65.

espace où le mensonge n'a plus sa place, où l'homme peut se défaire des oripeaux de la société pour accepter sa vérité. L'un des deux personnages principaux, Moroto Michio, déclare ainsi à son ami d'infortune, Minoura Kinnosuke, alors qu'ils se trouvent perdus dans les dédales de la grotte :

> Quel imbécile je fais ! Dans ce monde souterrain coupé du reste de l'humanité, il ne peut plus y avoir de piété filiale, plus de valeur morale, plus de honte.[16]

Pour Moroto, cette morale qui l'empêche de vivre sa véritable personnalité et d'exprimer ses sentiments, lui a imposé de dissimuler son homosexualité. Dans cette grotte, il ose déclarer son amour à son ami même si ce dernier le rejette. L'abyme, lieu de dévoilement de la vérité, est à saisir aussi d'un point de vue métaphorique. Si les personnages doivent faire face à leur propre vérité, c'est le texte chez Ranpo tout entier, par le même phénomène, qui se trouve confronté à sa propre nature. L'incipit de *Grouillement dans l'obscurité* pose ainsi les jalons d'une technique récurrente des récits longs de Ranpo : le narrateur adresse au narrataire un récit, le lecteur se trouvant ainsi face à deux récits, celui-là même du narrataire et celui rapporté par ce dernier. Cette imbrication des deux discours, formellement très contraignante, pourrait finir par se scléroser. Mais Ranpo, conscient de cette limite, fait au contraire ressortir cette imbrication, mettant à jour la structure narrative. Dans *Nanimono* (『何者』, Quelqu'un)[17], là où un autre auteur chercherait à rendre la transition entre les deux niveaux de récit la plus imperceptible possible, Ranpo dévoile au contraire le passage de l'un à l'autre dans un va-et-vient assez étourdissant où auteur, narrateur, narrataire se confondent :

> « Cette histoire, c'est une évidence que vous deviez en faire un roman. Il faut absolument que vous l'écriviez. »
>
> Alors qu'une certaine personne m'avait raconté cette histoire, elle avait ajouté : il s'agissait d'événements remontant à plus de quatre ou cinq ans et comme le principal intéressé était encore vivant, elle n'avait jamais osé la raconter. Mais il était mort récemment suite à une maladie.
>
> En l'écoutant, j'avais en effet trouvé que cette histoire pourrait bien sûr faire l'objet d'un livre. Pourquoi bien sûr ? Sans l'expliquer ici, il suffira de lire le récit jusqu'au bout pour naturellement en comprendre la raison.
>
> Dans les lignes qui suivent, celui qui dit « je » représente cette « certaine personne » qui m'a raconté cette histoire.[18]

---

[16] 馬鹿だね、僕は。この地下の別世界には、親もないし、道徳も羞恥もなかったはずだね。 ERZ 4, 304.
[17] Publié du 28 novembre au 29 décembre 1929 dans l'édition du soir du quotidien *Hôchi shinpô*.
[18]「この話はあなたが小説にお書きなさるのが当然です。是非書いて下さい」　ある人が私にその話をしたあとで、こんなことを云った。四五年以前の出来事だけれど、事件の主人公が現存していたので憚って話さなんだ。その人が最近病死しのだ。ということであった。　私はそれを聞いて、成程当然私

Première personne et troisième personne sont dans cette dernière phrase ostensiblement réunies sous le même terme de « je », provoquant ainsi un effacement des limites des niveaux textuels entre les différents personnages, ceux-ci se trouvant tour à tour destinataire et source du récit. Ranpo met ainsi en avant l'aspect construit de ses textes, avec cette idée récurrente que le récit final devant lequel se trouve le lecteur n'est autre que le récit d'une histoire rapportée par un des personnages du premier niveau. La mise en abyme permet ainsi de confronter le lecteur à la vérité de la structure textuelle.

Cette représentation de la lecture d'un récit se retrouve dans l'incipit de *Grouillement dans l'obscurité*. Que ce premier long récit soit déjà non seulement porteur du motif concret de l'abyme mais aussi de celui de la lecture montre combien cette question est fondamentale dans l'œuvre de Ranpo. Le narrateur raconte qu'il y a une dizaine d'années il se trouvait à bord d'un navire et qu'il avait découvert dans les espaces du bateau réservés aux voyageurs de troisième classe un paquet apparemment abandonné contenant un manuscrit.

> Bref, à l'intérieur du paquet, à ma grande déception, se trouvait une liasse de feuilles manuscrites sans aucune valeur. Cependant il semblait que ce soit un roman. Le titre en était *Grouillement dans l'obscurité* et il était signé d'un certain « Onan Doiru ». En fait, comme j'étais un grand admirateur de romans depuis mon enfance au point d'en faire mon métier, j'étais quelque peu déçu, mais je me réjouissais dans le même temps d'avoir mis la main sur un long texte qui semblait être plutôt bien réussi.
>
> Et pourtant, quel pseudonyme étrange que cet « Onan Doiru » ! Pire, quel titre dérangeant que *Grouillement dans l'obscurité* ! J'en oubliai de commander de l'alcool, de faire venir une fille, et commençai sans tarder la lecture.[19]

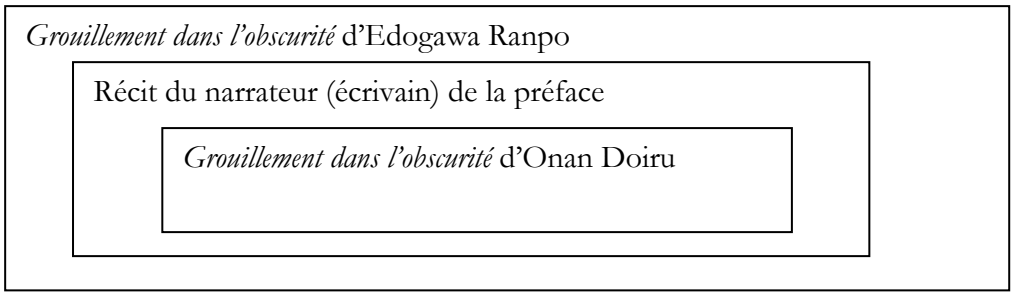
Passant outre les considérations légales concernant les droits d'auteur, le narrateur explique dans l'incipit avoir décidé de publier ce récit non seulement parce qu'il pense qu'il n'y a pas de chance de retrouver son auteur mais aussi parce qu'un magazine lui a demandé un texte. Les dernières lignes de la préface sont adressées à cet auteur inconnu : le narrateur

---

が書く材料だと思った。なにが当然だかは、ここに説明せずとも、この小説を終まで読めば自然に分ることである。　以下は、「私」とあるのは、この話を私に聞かせてくれた「ある人」を指す訳である。 ERZ 7, 11.

[19] さて、包の中から出たものは、一応私を失望させたことには、何の値うちもない原稿用紙の一束でありました。併し、それはどうやら、小説の原稿らしいのです。見出しは「闇に蠢く」とあり、署名の所には「御納戸色」とありました。現にそれを商売にしている程あって、私は生まれつき大の小説好きだったものですから、少々当てはずれではありましたけれど、その代りに余程の力作と見える長篇小説を手に入れたのを、却って喜んだことであります。　それにしても、「御納戸色」とは何と変な雅号でありましょう。それにもまして、「闇に蠢く」とは何と不気味な表題でありましょう。私は酒を命じることも、女を呼ぶことも、つい忘れて了って、いきなりその小説を読み始めたものであります。 ERZ 2, 11-12.

s'excuse de cette publication et déclare n'avoir jamais voulu s'accaparer le texte. On voit donc toute la complexité du contexte de parution du roman proposé par Ranpo. Lui, l'auteur, publie un texte, *Grouillement dans l'obscurité*, dans la revue *Kuraku*, dans lequel le narrateur (à la première personne, donc potentiellement indentifiable à Ranpo même si rien ne le confirme) déclare avoir trouvé il y a plus de dix ans un texte répondant lui aussi au titre de *Grouillement dans l'obscurité*, écrit par un écrivain au pseudonyme étrange d'Onan Doiru[20]. Finalement, l'analyse de ce préambule laisse percevoir un emboîtement à trois niveaux, où chacun fait référence, soit par le titre, soit par le nom de l'auteur, à un autre niveau :



La « relation de similitude »[21] entre l'enclave et l'œuvre qui la contient apparaît nettement dans le schéma ci-dessus. Si le lien est ainsi clair entre les deux titres du récit de Ranpo et d'Onan Doiru, le pseudonyme fait référence à deux aspects : dans un premier temps, il est une transcription phonétique ludique de Conan Doyle, tout comme Edogawa Ranpo l'est d'Edgar Allan Poe[22]. Même si l'utilisation du pseudonyme est courante dans la littérature japonaise moderne, l'hommage de Ranpo à l'écrivain américain reste un cas sans doute unique parmi les grands écrivains du XXe siècle[23]. Qu'il donne à l'auteur du texte retrouvé un pseudonyme rendant hommage au créateur de Sherlock Holmes rapproche les

[20] Ranpo s'inscrit dans cette grande tradition du « manuscrit trouvé ». La recherche de la vraisemblance qui semble constituer un des premiers objectifs de ce topos littéraire ne doit pas masquer l'ironie aussi sous-jacente d'un tel procédé : trop en abuser risque au contraire de renforcer la fictionnalité de l'œuvre. On pourra se référer sur cette question à Jan Herman, Ferand Hallyn (dir.), *Le topos du manuscrit trouvé : actes du colloque international Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997*, Louvain/Paris : Peeters, 1999. Yumeno Kyûsaku a aussi utilisé ce dispositif dans une nouvelle, sous la forme de la présentation à rebours de trois bouteilles jetées à la mer : *Kanzume no jigoku* (『缶詰の地獄』, L'enfer des bouteilles), publiée en octobre 1928 dans la revue *Ryôki* (『猟奇』, A la recherche de l'insolite).

[21] Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p.18.

[22] Il faut cependant constater que le titre donné par Ranpo est un titre rhématique car il désigne la forme même du récit (ici le titre de l'ouvrage de l'écrivain inconnu) tandis que le titre de ce dernier est thématique puisqu'il fait référence au sujet même du récit. Derrière un même titre se cachent ainsi deux définitions possibles du titre selon le point de vue narratologique.

[23] Uri Eisenzweig fait référence au cas du nom-hommage de Ranpo dans son ouvrage *Le récit impossible ; forme et sens du roman policier*. Il cite le « cas (unique, si je ne me trompe pas) de l'auteur policier japonais dont la signature intègre le nom d'un autre auteur, Edogawa Ranpo. » (*Le récit impossible : forme et sens du roman policier*, Paris : Christian Bourgois, 1986, p. 169).

deux auteurs, réel et fictionnel. Dans le même temps, pour confirmer ce lien au-delà de la frontière de la fiction, la transcription en caractère chinois d'Onan Doiru (御納戸色, *Nando-iro* ou *Onando-iro*) fait référence à un type de bleu, tout comme la première transcription du pseudonyme Ranpo utilisait non pas le caractère *ran* 乱 signifiant « désordre » mais celui du « bleu indigo » (藍)[24].

Espace-pivot, la préface écrite par le narrateur donne à penser que ce dernier est un écrivain de romans de détective, incitant le lecteur à l'identifier à Ranpo. Cette filiation sur les trois niveaux du récit entre les deux écrivains et les deux textes, l'un réel, l'autre non seulement fictif mais inconnu pour ce qui est de l'identité d'Onan Doiru, représente une application du motif du miroir, fondamental dans l'œuvre de Ranpo et plus généralement, dans la réflexion sur les techniques de la mise en abyme[25]. Il renvoie son utilisateur à sa propre image tandis que la lentille optique (ou les illusions d'optique), motif récurrent chez Ranpo[26], produit une image souvent déformée, tronquée de l'objet ou de la personne scrutés. Mais, dans les deux cas, ces outils permettent de prendre connaissance d'une autre scène, différente de par la configuration même de l'outil, qui se trouve par conséquent décrite dans le cadre du récit. Et surtout, ils incitent le lecteur à prendre conscience du degré d'artifice du récit.

Dans les récits longs, qui reprennent en cela des schémas déjà utilisés dans les nouvelles, ce sont deux types particuliers de mise en abyme, provoquée par l'enchâssement des récits, qui sont le plus souvent utilisés. L'une est intratextuelle (comme dans l'exemple de *Grouillement dans l'obscurité*), concrétisée le plus souvent sous la forme de deux niveaux d'énonciation, le premier étant tenu par le narrateur. L'autre, paratextuelle, reprend une technique vue dans *Les jumeaux* mais aussi dans *Le meurtre de la Côte D* avec l'intervention de l'auteur au-delà des contours du texte. Dans les deux cas, comme nous allons le voir, l'action de mise en abyme se focalise sur la question de la lecture du récit. Le retour sur le texte que représente l'image du miroir implique ainsi une réflexion sur l'acte de lecture, avec la question du voyeurisme, une des thématiques et des motifs principaux de l'œuvre.

---

[24] Ranpo pensait ainsi écrire son pseudonyme de la manière suivante : 江戸川藍峯. Ce sera finalement 江戸川乱歩.

[25] Lucien Dällenbach, dans son ouvrage *Le Récit spéculaire – essai sur la mise en abyme*, définit la mise en abyme ainsi : « […] est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse » (p. 52).

[26] Par exemple dans *L'affaire de l'auberge Au Bord du Lac, Mirage, Le promeneur des combles, La bête dans l'ombre, Au paroxysme de l'insolite*, etc.

Pourtant si le rôle et le statut de tous ces outils d'optique ont fait l'objet d'études[27], le phénomène narratologique qui consiste à intégrer le voyeurisme au niveau de l'acte d'énonciation n'a semble-t-il jamais été étudié chez Ranpo.

Le lecteur confronté à sa lecture *: Le démon de l'île isolée*

Dans *Le démon de l'île isolée*, la mise en abyme est provoquée par un contexte d'énonciation particulier. Au début du texte, dans le chapitre intitulé « préambule », le narrateur déclare vouloir mettre par écrit une aventure qu'il a vécue quelques années auparavant et qui le poursuit encore. Malheureusement, il n'est pas écrivain et craint que le texte ainsi créé ne soit de piètre qualité. D'ailleurs, il explique longuement toutes les difficultés qu'il a éprouvées à mettre par écrit son histoire alors qu'il lui semblait que la littérature contemporaine n'était qu'un long épanchement monotone[28] et qu'écrire ce qui lui était arrivé serait forcément simple. Quelques lignes auparavant, il indiquait la raison pour laquelle il avait finalement décidé de rendre publiques ses aventures. Ranpo place d'ailleurs cette information comme incipit et il faut y voir une volonté délibérée de positionner le lecteur :

> Je n'ai pas encore atteint ma trentième année et cependant déjà ma chevelure, à l'origine d'un noir très foncé, a blanchi complètement, jusqu'au dernier cheveu. Y a-t-il un autre être aussi étrange que moi de ce point de vue ? Ma jeune tête est recouverte d'un superbe couvre-chef en coton qui n'a rien à envier à celui de premier ministre blanc[29] comme on l'appelait autrefois. Ceux qui ne connaissent pas mon passé, dès qu'ils me rencontrent pour la première fois, lèvent un œil interrogateur vers ma tête. Et les sans-gêne, à peine les salutations de rigueur terminées, me posent des questions, curieux d'en savoir davantage sur mes cheveux blancs. Hommes ou femmes, leurs questions me mettent mal à l'aise, mais davantage encore, il y a celles que viennent me poser subrepticement les amies intimes de mon épouse. Elles font montre d'un manque certain de politesse et m'interrogent sur sa grande et terrible cicatrice située sur sa hanche, en haut de la cuisse gauche. A cet endroit se trouve une tache rouge, cruelle, formant un cercle irrégulier, qui ressemble aux traces laissées par une importante opération chirurgicale.[30]

---

[27] Nous y reviendrons dans notre troisième partie lors de l'analyse de la question du regard et son effet sur le lecteur (voir p. 363).

[28] L'expression « daradara » que nous traduisons par « épanchement monotone » est sans doute aussi un clin d'œil aux critiques souvent formulées à propos du style de Ranpo.

[29] Il s'agit du surnom donné à Hara Takashi 原敬 (1856-1921), premier ministre de 1918 à 1921.

[30] 私はまだ三十にもならぬに、濃い髪の毛が、一本も残らず真白になっている。この様な不思議な人間が外にあろうか。嘗て白頭宰相と云われた人にも劣らぬ見事な綿帽子が、若い私の頭上にかぶさっているのだ。私の身の上を知らぬ人は、私に会うと第一に私の頭に不審の目を向ける。無遠慮な人は、挨拶がすむかすまぬに、先ず私の白頭についていぶかしげに質問する。これは男女に拘らず私を悩ます

Etrangeté de la situation, cruauté et grotesque des images, voire un certain érotisme impliqué par l'intimité de la femme du narrateur et de ses amies que le lecteur peut imaginer nues en train de prendre un bain, tout concourt à faire de cet incipit un exemple type du style *ero-guro*. Ces motifs ont ceux-ci de particulier qu'ils exploitent le comportement voyeuriste du lecteur. De tels descriptions, ou plutôt, les sous-entendus du narrateur, ne peuvent pas laisser indifférents. Mais là où le texte pourrait continuer et entrer rapidement dans le vif du sujet avec les aventures du narrateur, Ranpo préfère faire de son récit le résultat du voyeurisme des amies de sa femme et des personnes qu'il rencontre. Autrement dit, le narrateur répond à une demande de ses interlocuteurs, dispositif qui renvoie à l'auteur répondant aux exigences de ses lecteurs à travers l'horizon d'attente mis en place entre les deux parties. Le narrateur ajoute ainsi :

> Aussi, je me suis dit que je pourrais écrire mes aventures sous la forme d'un ouvrage que je pourrais ainsi montrer à toute personne me posant encore et toujours les mêmes questions et répondre : « La réponse est clairement expliquée dans mon livre. Lisez-le et toutes vos interrogations seront levées ».[31]

Le lecteur est ainsi textuellement appelé à lire *Le démon de l'île isolée*, placé de facto dans une position de voyeur transgressif, comme les personnes que le narrateur a rencontrées après les aventures qu'il va maintenant raconter. D'ailleurs la structure même de l'introduction du récit est surtout faite pour « exciter » le lecteur à la lecture quitte à dévoiler certains événements qui pourraient être considérés comme cruciaux dans le développement de l'histoire. Outre le fait qu'il soit mal à l'aise à l'idée de « dévoiler aux yeux de tout le monde, dans un livre »[32] son passé alors qu'il n'est pas écrivain, le narrateur n'hésite pas à indiquer quels vont être deux des événements les plus importants, provoquant un déplacement de l'intérêt du lecteur vers la résolution d'un « *comment ?* » qui répondra forcément aux critères de l'*ero-guro-nansensu*.

> Parlons d'abord des événements importants. Cette histoire débutant par des morts étranges, le meurtre de deux personnes, à deux mois d'intervalle, elle présente des ressemblances avec les romans de détective et les récits d'horreur d'aujourd'hui.

所の質問であるが、その外にもう一つ、私の家内と極く親しい婦人丈けがそっと私に聞きに来る質問がある。少々無躾に亙るが、それは私の妻の腰の左側の腿の上部の所にある、恐ろしく大きな傷の痕についてである。そこには不規則な円形の、大手術の跡かと見える、むごたらしい赤あざがあるのだ。 ERZ 4, 11.

[31] そこで、例の質問をあびせられた時には、「それについては、私の著書に詳しく書いてあります。どうかこれを読んで御疑いをはらしてください」と云って、その人の前に差出すことの出来る様な、一冊の書物に、私の経験談を書き上げて見ようと、思立った訳である。 ERZ 4, 13.

[32] 書物にして衆人の目にさらす ERZ 4, 14.

> En réalité, alors que l'histoire principale n'a pas encore commencé, étaient déjà assassinés la femme dont j'étais amoureux, moi le héros (ou plutôt le second héros), Kisaki Hatsuyo, ainsi que l'honorable détective amateur, Miyamagi Kôkichi, à qui j'avais confié l'enquête du meurtre de ma fiancée. Cependant, l'étrange récit que j'ai l'intention de vous conter débute juste au moment de ces deux disparitions énigmatiques, tandis que sa matière principale en est l'aventure que j'ai vécue, concernant le vice à grande échelle, autrement plus étonnant et effrayant, et concernant des actes criminels que personne jusqu'à présent n'aurait osé imaginer.[33]

Le voyeurisme est constitué de deux aspects absolument complémentaires et indissociables : l'acte de regarder est lié à celui de prendre du plaisir dans le fait de ne pas être vu, découvert, dans une activité considérée comme moralement transgressive voire punissable par la loi. Puisque, d'après les exemples précédents, lire est présenté comme un acte voyeuriste dans l'économie du texte de Ranpo, le lecteur trouve l'intérêt de cette œuvre non pas dans la participation à la résolution d'une énigme (comme dans le roman policier classique), mais dans le fait d'observer les développements secrets de cette même résolution.

Lire devient ainsi éminemment voyeuriste et extraordinaire, et Ranpo, au-delà des motifs et scènes où cet acte est explicitement invoqué, n'a de cesse de rappeler au lecteur la position qu'il occupe derrière l'épaule du narrateur[34].

Un exemple emblématique de cette nécessaire mise en position de voyeur à travers la mise en abyme trouve son expression littéraire dans un passage du *Démon de l'île isolée* que nous développons dans la section suivante.

L'intrusion de l'auteur dans l'acte de lecture

Arrivé au milieu de son récit, le narrateur propose au lecteur de lire avec lui le carnet que lui a transmis Hide, un des deux enfants siamois créés artificiellement par le

---

[33] 際立った事件の方から云うと、この物語は二月ばかり間を置いて起った二人の人物の変死事件—殺人事件を発端とするので、この話が世の探偵小説、怪奇小説という様なものに類似していながら、その実甚だしく風変りであることは、全体としての事件が、まだ本筋に入らぬ内に、主人公（或は副主人公）である私の恋人木崎初代が殺されてしまい、もう一人は、私の尊敬する素人探偵で、私が初代変死事件の解決を依頼した深山木幸吉が、早くも殺されてしまうのである。しかも私の語ろうつする怪異談は、この二人人物の変死事件を単に発端とばかりで、本筋は、もっともっと驚嘆すべく、戦慄すべき大規模な邪悪、未だ嘗て何人も想像しなかった罪業に関する、私の経験談なのである。 ERZ 4, 14.

[34] Comme l'explique Alain Laframboise, « ce qui importe dans la conduite du voyeur, ce n'est pas uniquement ce qui a trait à la pulsion scopique, c'est sa position, son retrait » (« Dérives et retours sur la question du voyeurisme en art », *ETC*, n°56, 2001-2002, p. 14). Pour les questions sur le voyeurisme, on pourra se reporter à l'article de Max Milner, « L'écrivain et le désir de voir », *Littérature, Littérature* et psychanalyse : nouvelles perspectives, n°90, 1993, pp. 8-20 et, pour une approche dans le cadre du roman policier, Anne Mathonet, *Regard et voyeurisme dans l'œuvre romanesque de Simenon*, Liège : Céfal, 1996.

maître de l'île isolée. Ce texte n'apporte finalement rien à l'intrigue et son seul intérêt réside dans son aspect étrange, volontairement dérangeant. Sa position centrale lui donne en outre une importance que nous avons déjà étudiée du point de vue de la question du genre dans un travail précédent[35] ; elle l'est aussi en ce qui concerne la réflexion sur le rapport du récit à la lecture. La présentation par le narrateur fait la part belle au contexte d'énonciation puisque, si l'aspect bizarre du contenu est clairement mis en avant, c'est surtout l'aspect formel du récit qui semble retenir son attention :

> Finalement, j'en suis arrivé au moment où il me faut parler du contenu de cet étrange carnet. Si l'imagination de Moroto était correcte, le secret de l'arbre généalogique était quelque chose de plutôt agréable ; au contraire, le carnet était, lui, un objet totalement mystérieux, lugubre et inquiétant. Il s'agissait d'un message d'une contrée inconnue, message qui dépassait toutes nos pensées les plus folles. […]
>
> C'était un type étrange de confessions. Le texte, d'une fine écriture au crayon à papier, écrit en phonétique et avec beaucoup de caractères utilisés pour leur prononciation, dans un patois très fort, donnait déjà à lui seul une impression de bizarrerie. Mais pour rendre la lecture plus facile pour mes lecteurs, je donne le texte après en avoir corrigé les phrases, traduit du patois vers la langue de Tôkyô et réintroduit les caractères chinois corrects à la place des signes phonétiques. C'est moi aussi qui ai inséré toutes les parenthèses et toute la ponctuation.[36]

La lecture est mise en relation avec l'acte d'écrire, impliquant un lien très fort entre les deux pôles de cette activité : l'émetteur et le récepteur. Si dans l'exemple ci-dessus, il s'agit du narrateur et du récepteur interne au récit (le lecteur intradiégétique), l'effet que provoque la mise en abyme pratiquée par Ranpo renvoie, tel un miroir, à la pratique de la lecture et la relation entre l'auteur et le lecteur réel dans le cadre de la lecture d'un *tanteishôsetsu*. Ce qui caractérise intrinsèquement la lecture de ce genre, c'est la recherche de l'étrange, du bizarre, de l'anormal, toujours à travers le prisme d'un discours légitimant ou, pour le moins, déculpabilisant. En effet, la gêne que pourrait ressentir le lecteur à la lecture d'un tel texte comme celui des confessions de Hide est amoindrie par l'intercession du narrateur qui ne cesse d'expliquer que lire ces confessions, aussi horribles soient-elles,

---

[35] Gérald Peloux, *op. cit.*, p. 100-112.

[36] さて私は、奇妙な雑記帳の内容を語る順序となった。系図帳の秘密が、若し諸戸の想像した通りだとすれば、寧ろ景気の良い華やかなものであったに反して、雑記帳の方は誠に不思議で、陰気で薄気味の悪い代物であった、我々の想像を絶した、人外境の頼りであった。[…]　それは一種異様な告白文であって、細かい鉛筆書きの、仮名や当て字沢山の、ひどい田舎訛りのある、文章そのものが、已に一種異様な感じを与えるものであったが、読者諸君の読み易い為に、文章に手を入れて訛りを東京言葉に直し、仮名や当て字は、正しい漢字に書き換えて、写して置いた。文中の括弧や句読点も全部私が書入れたものである。 ERZ 4, 146-147.

permettra de comprendre « une vérité importante »[37] de l'affaire soulevée par le récit. Cette technique qui consiste à donner bonne conscience au lecteur dans ses lectures les plus transgressives est courante dans la littérature policière marquée par la sexualité et par la violence comme le constate Eric Godtland[38]. Ranpo ne fait pas œuvre nouvelle ; en revanche, il pousse le système jusqu'au bout de ses possibilités afin de permettre au lecteur d'en dégager les techniques au cours de la lecture.

L'intervention du narrateur (de l'auteur) dans le texte permet de rendre celui-ci plus accessible, mais aussi sans aucun doute plus proche de ce que le lecteur est en droit de demander. L'insistance du narrateur à propos de la saleté du document, de l'illisibilité de certains passages à cause du dialecte utilisé, des erreurs de graphie, de la nécessité de son intervention, toutes des remarques qui encadrent le texte[39], renforce à la conscience du lecteur : sa lecture « salissante » est finalement grandement guidée par ce que décide le narrateur/auteur.

L'importance décisive de la mise en œuvre d'une lecture par l'auteur (car ici la mise en abyme renvoie l'image du narrateur vers celle de l'auteur) se trouve exprimée tel un écho dans les lignes qui suivent la fin de la présentation du carnet de Hide. Après avoir répété aux lecteurs que ce texte avait dû être remanié, le narrateur écrit :

> Une fois ce carnet lu, nous (Moroto Michio et moi-même) nous dévisagèrent quelques instants, sans un mot.[40]

Les parenthèses au contenu pour le moins étrange jouent ici un rôle très important pour comprendre comment Ranpo gère et impose un acte de lecture particulier. Avant de commencer à rédiger le texte de Hide, le narrateur avait informé ses lecteurs qu'il donnerait quelques informations supplémentaires entre parenthèses. Autrement dit, elles jouent un

---

[37] ある重大な事実　ERZ 4, 146.

[38] Eric Godtland, « *Detective Magazines* : the Perfect Orchid » (« Les *detective magazines* : La perfection de l'orchidée »), trad. de l'anglais par Bernard Clément, in Eric Godtland, *et al.*, *True Crime Detective Magazines, 1924-1969* (Les Magazines policiers, 1924-1969), Cologne : Taschen, 2008, p. 12. Dans l'espace japonais, on rencontre la même attitude déculpabilisante dans les publications populaires *ero-guro* où les accusations de voyeurisme sont rejetées en invoquant des questions d'éducation, d'information. Dans un même ouvrage se côtoient ainsi des textes scientifiques (ou pseudo-scientifiques) et des descriptions illustrées d'un ton beaucoup plus léger, ludique. Voir *Bessatsu Taiyô : Hakkinbon, Meiji-Taishô-Shôwa-Heisei Jô Ichirô korekushon* (『別冊太陽　発禁本―明治・大正・昭和・平成　城市郎コレクション』, Numéro spécial de *Taiyô* : Livres interdits, Meiji-Taishô-Shôwa-Heisei la collection de Jô Ichirô), Tôkyô : Heibonsha, 1999, p. 131-150.

[39] On retrouve ainsi juste après la fin du récit de Hide une remarque du narrateur très proche de celle introduisant le texte, sur l'aspect sale et très mal écrit de ce dernier (ERZ, 4, 174).

[40] この雑記帳を読み終った時、私達(諸戸道雄と私と)は暫く言葉もなく、顔を合わせていた。　ERZ 4, 174.

rôle explicatif et s'adressent clairement au narrataire[41]. Mais une fois la lecture du récit de Hide terminée, leur raison d'être disparaît. Leur utilisation comme ci-dessus, malgré tout, surtout pour une remarque à première vue incongrue, sous-entend que le narrateur reprend à son compte la technique des parenthèses comme adresse au lecteur pour clarifier son propre récit. Si « nous » a besoin d'être explicité en indiquant à qui il est fait référence, cela signifie que pour le narrateur, il risque d'y avoir confusion. Mais avec qui ? On pourrait tout aussi bien imaginer que ces signes de ponctuation marquent l'intervention directe et brusque de l'auteur dans le récit du narrateur. Il est impossible de décider mais, dans les deux cas, l'analyse du récit de Hide et de sa transition vers le texte principal incite à penser que la nécessité éprouvée par le narrateur ou l'auteur de spécifier ce « nous » provient du fait qu'à la sortie de la lecture des lignes écrites par Hide, le narrataire et le lecteur pourraient se considérer désormais comme un des acteurs majeurs de l'acte de communication qui est en train de se produire au cours de sa lecture : ils « oublient » qu'ils ne sont finalement qu'en position de retrait par rapport aux véritables lecteurs du récit de la jeune femme. En limitant l'étendue du « nous » à son acolyte et à lui-même, le narrateur remet à sa place le lecteur qui se doit de rester destinateur du texte, spectateur des événements, position particulièrement propice au voyeurisme.

Un processus maîtrisé par l'auteur

Cette position imposée au lecteur nous permet d'affirmer que l'acte de lecture chez Ranpo représente avant tout pour ce dernier un acte fondamentalement lié à un type de voyeurisme particulièrement contrôlé par celui qui donne la possibilité de s'y adonner. Le contrôle qu'impose le texte à son lecteur se retrouve exprimé de nombreuses fois dans les séquences de voyeurisme que Ranpo dissémine dans ses récits.

Ainsi, dans *Au paroxysme de l'insolite*, nous assistons à plusieurs scènes classiques de ce genre. Un des héros, Aoki Ainosuke est invité par un rabatteur dans une « maison secrète »[42] où hommes et femmes de la bonne société peuvent se rencontrer à l'abri des regards. Il y aperçoit alors un soir suivant le sosie de son ami Shinagawa Shirô, sosie dont tous les deux essaient depuis plusieurs jours de découvrir l'identité. Il propose donc à son

[41] Par exemple, la parenthèse p. 149 : « Note : l'estropié dont il est question ici ne correspond à ce que l'on entend d'habitude par cette expression. La poursuite de la lecture devrait permettre de comprendre cela. » (注、ここにある片輪者とは、普通の意味の片輪者に非ず。読進むに従い判明すべし).
[42] 秘密の家　ERZ 4, 367.

ami de venir dans cette maison pour lui montrer son double. La description qui est faite du « spectacle » auquel ils assistent, cachés, à travers un trou du mur, est sans doute une des scènes les plus réussies de l'œuvre :

> Apparut dans son axe de vision une femme qui ne lui sembla pas inconnue. D'une trentaine d'années, elle avait un corps bien fait, imposant. […]
>
> Lorsqu'Aoki sentait la fatigue venir, il éloignait son œil du trou et s'étirait, mais tout en sachant que rien de nouveau ne s'était passé, il ne pouvait s'empêcher de retourner immédiatement à son poste. Le moment tant attendu se faisait attendre : dix minutes, vingt minutes… […]
>
> Aoki tendit la main gauche dans l'obscurité et tapota sur l'épaule de Shinagawa Shirô qui attendait accroupi. C'était le signal de l'arrivée de quelqu'un. Shinagawa, surpris, se raidit.
>
> Dans son axe de vision réapparut tout d'abord la femme.
>
> « Désolé pour l'attente ! »
>
> Ah ! Il s'agissait, sans aucun doute, de la voix de Shinagawa Shirô.
>
> « Non, pas tant que cela ! »
>
> Les lèvres de la femme bougèrent et elle s'exprima comme dans un film parlant.
>
> Un manteau fut jeté nonchalamment et seul le col resta visible. Ensuite, un bras dans un habit noir passa rapidement, formant un arc, devant Aoki et, aussitôt, un corps d'homme – sous l'emprise de l'alcool, lui aussi, semble-t-il – se laissa tomber, là, en vacillant. Il lui tournait le dos mais il ne faisait aucun doute que c'était l'homme d'hier soir, Shinagawa Shirô.[43]

La description de toute la scène hésite entre la focalisation interne et la focalisation externe. Jamais le lecteur ne sait vraiment ce qui se passe de l'autre côté de la paroi. Il suit la découverte des événements à travers les seuls yeux d'Aoki, eux-mêmes limités par l'espace de perception très étroit que propose le trou de la paroi. Lorsque Shinagawa s'approche pour regarder à son tour, le lecteur, pour savoir ce qui se passe, doit alors se fier à un discours second (Aoki lit les signes du corps de Shinagawa, le lecteur lit la description du narrateur) :

> Au travers de la paroi, on entendait des chuchotements et parfois des mouvements.

---

[43] 視野に現われたのは、見覚えのある婦人だ。三十余りの大柄なよく発達した肉体だ。[…]　青木は疲れて来ると、穴から目を離して腰を伸ばすのだが、何の変化もないと知りながら、じき又元の姿勢に複らないではいられね。待ち遠い時が、十分二十分となって行った。[…]　青木は左手を闇に伸ばして、蹲っている品川の肩をソッと叩いた。今来るぞという合図である。品川はビクリと身体を固くした。　青木の視野に、先ず夫人が戻って来た。　「大変待たせましたね」　アア、それは品川四郎その人の声ではないか。　「それ程でもなくってよ」　婦人の唇が動いて、トーキーみたいに喋る。　外套がポイと投げ出され、それ襟の所丈けが視野に這入る。それから、黒い服の腕が、青木の前で、スーツと弦を描いたかと思うと、やがて男の全身が、彼も又酔っているのか、フラフラとそこへくずれた。向うを向いているけれど、間違いなく昨夜の男、即ちもう一人の品川四郎である。　ERZ 4, 384-385.

> Quelques instants plus tard, la respiration haletante de Shinagawa s'arrêta net. Ah ! Il avait enfin vu le visage du Shinagawa de l'autre côté ! Ils se trouvaient face à face.
>
> Sa main droite serra vivement l'extrémité de l'épaule d'Aoki : c'était le signal annonçant qu'il l'avait vu. Alors que sa respiration qui avait cessé comme s'il était mort revenait à la normale, tout son corps se mit à trembler dans un souffle encore plus violent.[44]

Les corps ne peuvent plus être décrits dans leur complétude, les personnages et le lecteur ne perçoivent que des bribes de la situation. Cette parcellisation du corps est non seulement renforcée par les phrases très courtes, comme hachées par le manque d'air, mais aussi, phénomène externe à l'écriture de Ranpo mais absolument contemporain dans le rapport au public, comme par l'action d'une censure. En effet, certains éléments des phrases de description des activités que regardent à la dérobée les deux protagonistes sont censurés, laissant à la place des espaces blancs[45], provoquant davantage dans le cours de la lecture cette impression de vision parcellaire de ce qui se passe de l'autre côté de la paroi[46].

Cette construction explicite la technique qu'utilise Ranpo lorsqu'il emploie le voyeurisme et surtout lorsque celui-ci devient la métaphore de l'acte de lecture. Le lecteur s'attend à un épisode « choquant » et Ranpo n'innove pas en utilisant la sexualité pour attiser la curiosité de son lecteur. En revanche, son originalité réside dans le fait qu'il met le lecteur dans la position de saisir comment lui-même lit ces textes. Cette fausse liberté – alors que l'acte voyeuriste est souvent considéré comme au contraire l'expression d'une liberté du voyeur, aux dépends de sa victime – est parfaitement maîtrisée et mise en exergue par l'auteur. « Je vous laisse regarder des scènes absolument terribles,

---

[44] 板壁の向うでは、低い囁き話と、時々身動きをするらしい物音が聞える。　暫くすると、はずんでいた品川の呼吸がピタリと止まった。アア、とうとう彼は向う側の品川の顔を見たのだ。両品川が正面切って向きあったのだ。　品川の右手が、青木の肩先をグッと摑んだ。「見た」という知らせである。死んだ様に止まっていた呼吸が元に復すると、前にもましたはげしい息遣いで、彼の全身が波打った。　ERZ 4, 386.

[45] La censure dans l'édition consistait d'abord en une autocensure. Les maisons d'éditions devaient présenter au bureau de la censure l'ouvrage au moins trois jours avant la date prévue de publication. Pour éviter une interdiction, les éditeurs pouvaient faire appel à deux procédés : remplacer tous les mots et concepts « sensibles » par des signes typographiques du type ○ou ×, ou faire disparaître une partie du texte en burinant la plaque servant de support pour l'impression (cf. Maki Yoshiyuki 牧義之, « Kezurareta sakuhin no juyô to hensen : Kataoka Teppei *Ryôrimura kaikyoroku* no fuseji, katsuji sakujo o chûshin ni » (「削られた作品の受容と変遷―片岡鉄平「綾里村快挙録」の伏字・活字削除を中心に」, « La réception et l'évolution d'une œuvre censurée : le cas des *fuseji* dans *Les notes du coup d'éclat de Ryôrimura* », *JunCture chôikiteki Nihon bunka kenkyû : tokushû, Nihon bunka no datsukôchiku* (『JunCture 超域的日本文化研究』―特集 日本文化の脱構築』, JunCture Recherche interdisciplinaire sur la culture japonaise : numéro spécial, déconstruire la culture japonaise), Nagoya : Nagoya Daigaku Daigakuin Bungaku Kenkyûka Fuzoku Nihon Kindai Bunka Sentâ, n°1, 2010, p. 148-157.

[46] Cf. ERZ 4, 386-388.

particulièrement excitantes, mais finalement c'est moi, l'auteur, qui vous impose une manière de les regarder » : telle pourrait être l'affirmation de Ranpo où « regarder » est avantageusement remplacé par « lire ».

Le voyeurisme constitue donc un point fondamental de l'œuvre de Ranpo. Le contrat de lecture que sous-tend chacun de ses récits se trouve marqué par celui-ci. Il ne s'agit pas de simplement montrer des scènes que la censure pourrait interdire. La construction des textes de Ranpo, l'enchâssement des descriptions impliquent systématiquement la présence d'un discours et d'une posture dans la relation entre voyeurisme et lecture. Lire un texte de Ranpo, quel qu'il soit, nécessite de la part du lecteur de s'engager dans le récit, d'accepter que l'auteur, à travers le narrateur, soit le maître de la situation. Le lien entre le lecteur et l'auteur qui reste malgré tout un rapport de jeu (le *tanteishôsetsu* reste fondamentalement une littérature du divertissement) est un rapport très cadré, ou, pour reprendre les termes de Michel Picard, un « exercice de cette liberté contrainte »[47]. L'enfermement des lecteurs dans des scènes de mise en abyme dans les textes de Ranpo[48] montre combien celui qui lit est lui-même contraint, forcé, limité dans ses mouvements par une entité supérieure qui, dans l'économie du texte de Ranpo, ne peut être que la volonté de l'auteur.

Ce rapport de la lecture forcée dans le cadre d'un acte voyeuriste se trouve parfaitement exprimé dans cette œuvre majeure, la nouvelle *L'étrange crime du docteur Mera*. Rappelons que l'auteur Ranpo fait intervenir son propre personnage, dans un format très vraisemblable (ce personnage est un écrivain, en recherche d'idées, dans les quartiers d'Asakusa et d'Ueno). La mise en abyme de sa propre identité est doublée d'une mise en abyme du récit puisqu'il rapporte une histoire racontée par un inconnu rencontré lors d'une des ces promenades. Enfin, comme dans *Grouillement dans l'obscurité*, le motif de l'abyme est symbolisé par l'aspect même du lieu dont la description marque le début du récit de l'inconnu :

> « Il existe bien un récit intitulé *La vallée de la peur* écrit par Doyle, n'est-ce pas ? Le jeune homme commença son récit abruptement.

---

[47] Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris : Editions de Minuit, 1986, rééd. 2003, p. 50. Cependant, pour Michel Picard, cette « liberté contrainte » se sublime en une possibilité pour le lecteur de gérer sa lecture : « Le lecteur aussi peut manipuler l'objet de sa lecture, et sa lecture elle-même, qui le manipulait » (*Ibid.*, p. 53).

[48] Gôda Saburô est enfermé dans les combles pour pouvoir regarder ce qui se passe dans les chambres des autres pensionnaires (*Le promeneur des combles*), l'artisan dans sa chaise (*L'homme-chaise*), les femmes du club des veuves pour s'adonner au plaisir du voyeurisme derrière le mur d'une maison (*Môjû* (『盲獣』, *La bête aveugle*), publiée de février 1931 à mars 1932 dans la revue *Asahi*), etc.

> Il s'agit, je crois, d'une étroite vallée entre deux dangereuses montagnes. Mais il n'est pas absolument nécessaire qu'une vallée de la peur soit d'origine naturelle. Dans le quartier même de Marunouchi, en plein centre de cette ville de Tôkyô, on trouve de ces vallées terrifiantes.
>
> Ce sont des voies étroites coincées entre deux hauts *buildings*. Bien plus que celles d'origine naturelle, elles sont dangereuses et lugubres. Ce sont des vallées mystérieuses créées par notre civilisation, des profondeurs nées de nos sciences. Les bâtiments en béton, lorsqu'on regarde d'en bas leurs cinq ou six étages des deux côtés ne forment, tout comme les falaises dans la nature, qu'une immense faille grise, sans feuillage vert, sans fleurs de saison, sans ondulations agréables à l'œil, comme s'ils avaient été littéralement coupés en deux par une hache.[49]

Le destinataire (le personnage d'Edogawa Ranpo) mais aussi le lecteur sont brusquement plongés dans un décor où l'abyme se voit décrite avec une multitude de termes très proches sémantiquement (峡谷 *kyôkoku,* 谷底 *tanisoko,* 谷 *tani,* 幽谷 *yûkoku,* 谷間 *tanima,* 裂目 *sakeme,* 断崖 *dangai*[50]). Dans cette nouvelle, l'espace créé par cette vallée, ce canyon du XXe siècle, est à l'origine non seulement du récit qui va se dérouler, mais aussi de la possibilité des meurtres étranges qui vont être racontés. De plus, ces crimes sont provoqués par ce que l'on ne peut désigner que sous le terme d'une « lecture contrainte » faisant suite à un excès de voyeurisme des victimes (puis du criminel). En effet, le docteur Mera, opticien, s'est rendu compte que les gens, face à un miroir, ne peuvent pas ne pas imaginer que les mouvements qu'ils y voient ne sont pas effectués par eux-mêmes[51]. Par conséquent, si par un subterfuge quelconque (dans la nouvelle, le fait que les immeubles, en pleine nuit, sont absolument identiques et se reflètent tels des miroirs), on arrivait à faire croire à une personne qu'elle a en face d'elle son image reflétée, on pourrait la manipuler en lui imposant des mouvements. Le narrateur va en être aussi la victime :

> Si, lorsqu'en regardant dans un miroir on a les yeux ouverts, et si notre image, elle, avait les yeux fermés, que se passerait-il ? Ne nous sentirions-nous pas forcés de les clore tout autant ?

---

[49] 「ドイルの小説に『恐怖の谷』というものがありましたね」　青年は唐突に始めた。　「あれは、どっかの嶮しい山と山が作っている峡谷のことでしょう。だが、恐怖の谷は何も自然の峡谷ばかりではありませんよ。この東京の真中の、丸の内にだって恐ろしい谷間があるのです。　高いビルディングとビルディングとの間にはさまっている、細い道路。そこは自然の峡谷よりも、ずっと嶮しく、ずっと陰気です。文明の作った幽谷です。科学の作った谷底です。その谷底の道路から見た、両側の六階七階の殺風景なコンクリート建築は、自然の断崖の様に、青葉もなく、季節季節の花もなく、目に面白いでこぼこもなく、文字通り斧でたち割った、巨大な鼠色の裂目に過ぎません。　ERZ 8, 20.

[50] Respectivement, en français : gorge, fond d'une vallée, vallée, vallée profonde, vallée, crevasse, falaise.

[51] On se rend compte à ce stade combien cette nouvelle est fondamentalement marquée par le motif du regard : miroir, opticien, voyeurisme et même un jeu sur les caractères chinois composant le nom du docteur (le premier *me* 目 signifiant « œil »). Une analyse de type lacanien pourrait être envisagée à propos de cette nouvelle d'autant plus qu'elle relie les notions de miroir, regard à celui de pulsion de mort. Notre thèse étant avant tout une analyse littéraire, nous ne développerons pas cette approche possible.

> Aussi, pour que je sois en accord avec mon image dans le miroir, je me sentais contraint d'aller me pendre. En face, je pendais au bout d'un fil. Et le vrai moi ne pouvait pas rester calme sans rien faire. […]
>
> Sans doute avez-vous compris. Le piège du docteur était des plus simples. Il habillait son mannequin en cire des mêmes habits que l'habitant de l'appartement d'en face, installait un bout de bois au même niveau que la traverse en bois des fils électriques, et là, il faisait se balancer son mannequin au bout d'un fil. […]
>
> Même moi, qui étais pourtant au courant de ce piège maléfique, j'avais déjà sans m'en rendre compte mis un premier pied sur l'embrasure de la fenêtre. C'est alors que je pris conscience de ce que je faisais.[52]

Ce piège finira par se retourner contre le docteur Mera. Il sera en effet tué dans les mêmes conditions par le jeune homme.

Les mises en scène du docteur, même si seule celle impliquant le narrateur de cette histoire est racontée, sont à considérer comme de véritables histoires dont le lecteur, dans un acte de voyeurisme du quotidien[53], profite. Mais comme le montre cette nouvelle, cette lecture voyeuriste est entièrement guidée, au moyen de la métaphore de l'abyme urbain, par son auteur.

Miroir d'une lecture voyeuriste, les œuvres de Ranpo répondent ainsi toutes à un même schéma profondément métadiscursif. L'acte de lecture ne se résout pas en un simple moment de jouissance à la vue de scènes considérées comme choquantes pour les lecteurs contemporains. Bien plus, c'est au travers de ces images choquantes que Ranpo montre un des aspects du fonctionnement de l'acte de lecture par l'utilisation systématique de la mise en abyme du roman de détective, dans sa structure comme dans ses motifs : c'est un acte fortement dirigé par son auteur qui laisse pourtant croire à son lecteur qu'il a une liberté totale sur son texte. Cette « liberté contrainte » de l'acte de lecture des textes de Ranpo peut être mise en parallèle avec les exigences du format des récits longs en feuilleton, marqués par des motifs *ero-guro* quasi obligatoires.

Et pourtant, une sorte de liberté semble sourdre de ses textes. Les courses-poursuites à travers Tôkyô en voiture ou en taxi, la fuite par les airs (par avion, par ballon-

---

[52] 鏡を見ていて、自分は目を開いているのに、鏡の中の自分が、目を閉じていたとしたら、どうでしょう。自分も同じ様にめを閉じないではいられなくなるのではありませんか。　で、つまり鏡の影と一致させる為に、僕は首を吊らずにはいられなくなるのです。向側では自分自身が首を吊っている。それに、本当の自分が、安閑と立ってなぞいられないのです。[…]　無論お分りのことと思いますが、博士のトリックというのは、例の蝋人形に、こちらの部屋の住人と同じ洋服を着せて、こちらの電線横木と同じ場所に木切れをとりつけ、そこへ、細引でブランコをさせて見せるという、簡単な事柄に過ぎなかったのです。[…]　このトリックの恐ろしさは、予めそれを知っていた僕でさえ、うっかり窓枠へ片足をかけて、ハッと気がついた程でした。 ERZ 8, 37-38.

[53] Acte porté à un des ses plus hauts points artistiques avec le film *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*) d'Alfred Hitchcock, sorti en 1954.

publicitaire) des différents malfaiteurs, renforcent cette impression. Tout comme les héros négatifs réussissent souvent à s'échapper des griffes de la police et d'Akechi Kogorô – même si l'issue peut être la mort volontaire, l'écriture de Ranpo semble être une représentation de l'impossibilité de sa mise au pas. Les difficultés que Ranpo rencontre de manière continue pour achever ses longs récits, l'absence parfois de ligne directrice dans son écriture, renforcent cette impression. Pour reprendre une thématique chère à Ranpo dans ses récits d'avant-guerre, la présence de nombreux monstres, de nombreux êtres difformes nous invite à considérer que l'acte de lecture des textes longs de Ranpo est aussi une expérience de la monstruosité littéraire. On retrouve là une caractéristique des œuvres figurant des monstres, celle qui est décrite par Marina Castro-Saenz comme « une hypertrophie textuelle dont l'enflure et la contorsion seraient superposables à la difformité de l'objet à décrire »[54]. Paradoxalement, comme nous allons le voir, la maîtrise du texte dans son aspect voyeuriste cohabite avec une absence de contrôle irrégulière de ce même texte, donnant naissance à des objets textuels *monstrueux*.

2. Un acte de lecture monstrueux[55] : la signification d'*Au paroxysme de l'insolite*

Le démon de l'île isolé fait la part belle aux personnages monstrueux : Hide, dont nous avons analysé l'importance du carnet dans les pages précédentes, fait partie de ces *freaks*, avant d'être « réintégrée » dans le monde de la normalité grâce à une opération chirurgicale effectuée à la fin du récit par l'un des deux héros[56]. Mais sur cette île, dont l'habitant

[54] Marina Castro-Saenz, *L'image du monstre dans un corpus littéraire du XIXe siècle*, Paris : Université Paris 8, Département des Lettres, th. 3e cycle : littérature française, Paris 8, 1989, p. 88. On pourrait aussi reprendre l'expression de Dominique Iehl et considérer que les romans de Ranpo possèdent « un corps grotesque, symbole de dilatation, d'inachèvement, de mutation » (Dominique Iehl, *Le grotesque*, PUF, 1997, p. 10). Dans la suite de notre réflexion, nous ne nous intéresserons pas au concept d'inachèvement. En effet, du fait même que nous considérons un texte comme un objet fini, il serait paradoxal d'analyser comme élément essentiel la signification de l'abandon (et donc du non-achèvement) de certaines œuvres. Dans toute l'œuvre d'avant-guerre de Ranpo, seuls deux textes n'ont jamais été achevés après avoir connu un début de publication : *L'homme transparent* et *L'esprit malin*. *Grouillement dans l'obscurité* fut abandonné en cours de parution mais Ranpo ajouta une fin lors de la publication de ses œuvres complètes chez Heibonsha.

[55] Nous utilisons de préférence le terme de « monstrueux » à celui de « grotesque ». Il n'y a pas de véritable équivalence entre les deux notions, malgré leur proximité dans le langage quotidien. « Grotesque » désigne plutôt une des réactions possibles d'une personne face à un objet, une personne, un acte « monstrueux ». Comme le terme japonais *gurotesuku* l'atteste dans son utilisation *ero-guro-nansensu*, il s'agit avant tout d'un regard curieux, non exempt de condescendance – envers par exemple les nations colonisées, face à tout ce qui ne représente pas une norme, dans le cas présent, le Japon.

[56] Cf. Jim Reichert, *op.cit*.

principal, Moroto Jôgorô, porte un nom aux réminiscences toutes wellsiennes[57], vivent de nombreux autres êtres ayant dû subir les expériences de cet homme : une « femme-ourse » au visage recouvert pour moitié de poils, un jeune enfant aux articulations inversées se déplaçant comme une grenouille, trois nains dont les bras et les jambes sont aussi faibles que le corps d'une « méduse », et bien sûr les frères/sœurs siamois Hide et Kichi, soudés au niveau de leurs hanches[58]. Jôgorô dans son désir de vengeance (étant lui-même bossu, il avait été rejeté dans sa jeunesse) avait eu le projet fou de remplacer les êtres humains normaux par des êtres difformes.

Le motif de la difformité, de l'anormalité, qu'elle soit naturelle ou artificielle, physique ou intellectuelle, se retrouve dans de nombreux récits de Ranpo. S'il fait son apparition dès les nouvelles de la première période – les séquelles de la guerre dans *Deux vies gâchées* et dans *La chenille*, la laideur dans *Ningen-isu* (『人間椅子』, *La chaise humaine*)[59] ou le nanisme dans *Odoru issunbôshi* (『踊る一寸法師』, Le nain dansant)[60] –, on peut constater que les personnages ne répondant pas aux critères de la normalité font partie intégrante de ses récits longs au point que l'on est en droit de s'interroger sur la place de ce motif dans le contrat de lecture. La présence de ce que Ranpo appelle *katawamono* 片輪者[61] est bien sûr indissociablement liée au mouvement e*ro-guro-nansensu* dont ses récits populaires sont les expressions les plus abouties. Le rapport au lecteur est ici évident. En effet, la présence des ces êtres dans les récits de Ranpo implique un aspect contractuel dans son œuvre tout comme la présentation d'images grotesques dans des revues, des fascicules fréquemment censurés ou interdits l'est dans le cadre de l'*ero-guro-nansensu*[62]. De la même manière que le

---

[57] Moroto (諸戸) peut se décomposer en *Moro-to*, qui peut signifier alors « l'île Moro » ou le *Moro* serait la transcription phonétique de Moreau.
[58] ERZ 4, 256.
[59] Publié en novembre 1925 dans la revue *Kuraku*. Cette nouvelle a été traduite par Jean-Christian Bouvier dans le recueil *La chambre rouge*. Le titre français est légèrement trompeur car la chaise est en fait un fauteuil. Un titre plus exact serait « le fauteuil humain » ou « l'homme-fauteuil ». Voir résumé de l'histoire en annexe.
[60] Publié dans le numéro de janvier 1926 de *Shinseinen*.
[61] *Katawamono* signifie littéralement personne (*mono*) d'une seule roue (*katawa*), le terme de *katawa*, par glissement sémantique, désignant aussi un objet inutilisable. Tout comme de nombreux autres termes liés à un handicap, (*mekura* pour aveugle, *tsunbo* pour sourd ou encore *oshi* pour muet) ils sont considérés discriminatoires actuellement.
[62] Voir l'exemple du livret *Hanzai Zukan* (『犯罪図鑑』, Crimes illustrés) qui devait être publié en tant que fascicule du dernier volume des œuvres complètes de Ranpo chez Heibonsha, en mai 1932, et qui fut interdit pour outrage aux bonnes mœurs (「風俗壊乱」, *fûzoku kairan*). Il comportait des photos en relation avec la criminalité (exemples de fausse écritures, d'armes, photos de guillotine, etc.), mais aussi des images de torture, de fragments de corps humains, d'actes sexuels « déviants », des photos de tatouage, de cadavres humains, etc. Ce livret a été publié en fac-similé dans *Numéro spécial de* Taiyô *: L'époque d'Edogawa Ranpo : l'érotique-grotesque-nonsense de Shôwa*.

lecteur d'une revue participant de ce mouvement s'attend à découvrir des descriptions de pratiques sexuelles « déviantes » ou des images de scènes de crimes, le lecteur des récits longs s'attend à trouver un héros négatif aux caractéristiques non entièrement humaines. Quand bien même Ranpo se défend d'avoir volontairement axé sa créativité littéraire vers une utilisation constante des motifs de la sexualité, du grotesque, l'analyse de ses récits montre que la majorité de ses romans longs font appel non seulement à des personnages anormaux, mais aussi, aspect textuel qui va nous intéresser davantage car profondément lié à la question de la lecture, que la structure même de ses récits répond à une « lecture monstrueuse ».

Plus généralement, la question de la monstruosité, du grotesque est un motif récurrent dans les différentes expressions artistiques des années vingt et trente. Les horreurs de la Première Guerre mondiale en Europe, le traumatisme du Grand Tremblement de terre du Kantô (1er septembre 1923) forment le terreau sur lequel va se développer toute une culture axée autour des questions de l'anormalité. En Europe, on peut même remonter jusqu'aux dernières décennies du XIXe siècle avec le développement de différentes sciences qui tentent de classer, d'ordonner l'humain selon des critères qui repoussent dans une altérité complète tout ce qui ne correspond pas à une normalité convenue[63]. En 1866, le psychiatre Richard von Krafft-Ebing (1840-1902) propose ainsi une conception de la sexualité particulièrement normative dans son célèbre ouvrage *Psychopathia sexualis*[64]. C'est aussi durant les années qui mènent du XIXe au XXe siècle que les spectacles de foire faisant appel à des présentations de « monstres » se développent grandement pour devenir un phénomène de masse dans la première moitié du XXe siècle. Couplé à l'accroissement des contacts avec des régions et des peuples inconnus jusqu'à présent, l'étude de l'Autre, qui se veut scientifique sous la forme de la tératologie, de la

[63] Voir le catalogue de l'exposition « Exhibitions : l'invention du sauvage » présentée au Musée Branly (29 novembre 2011 – 3 juin 2012) : Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Nanette Jacomijn Snoep (dir.), *Exhibitions : l'invention du sauvage*, Arles/Paris : Actes Sud/Musée du Quai Branly, 2011. La question de la monstruosité a été abordée, d'un point de vue littéraire, par Pierre Jourde dans *Littérature monstre : études sur la modernité littéraire* (Paris : L'Esprit des péninsules, 2008).

[64] Cet ouvrage est une compilation d'études de cas présentant des patients atteints, selon Krafft-Ebing, de différentes anomalies par rapport à leurs pulsions sexuelles. C'est tout un pan de l'intimité humaine qui se trouve ainsi classé mais aussi, dans un second temps, rejeté dans l'anormalité : sadomasochisme, homosexualité, fétichisme, masturbation. Cet ouvrage aura une influence considérable sur la réflexion ultérieure en psychologie. Traduit une première fois en japonais en 1894, il fut interdit aussitôt pour obscénité. Ce n'est qu'en 1913 qu'il pourra être publié sans subir la censure (Gregory M. Pflugfelder, *Cartographies of Desire : Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600-1950* (Cartographies du désir : l'homosexualité dans le discours japonais, 1600-1950), Berkeley : University of California Press, 1999, p. 249).

phrénologie, voire du bertillonnage, est rapidement rattrapée par la culture populaire qui s'accapare certains aspects de ces sciences pour en faire des supports commerciaux. En outre, toutes ces théories nées ou atteignant leur apogée entre le XIXe et le XXe siècle contiennent un discours eugéniste : ce qui se différencie doit, soit être réintégré à la communauté par la disparition des critères physiques ou psychologiques discriminants, soit être totalement exclu de cette même communauté[65].

Le Japon connaît aussi toutes ces théories. Les ouvrages et les revues traitant de ce qu'on appelle alors la « psychologie déviante » (「変態心理」, « hentaishinri ») paraissent à partir des années 1910 mais deviennent particulièrement nombreux dans le monde de l'édition durant la décennie suivante pour atteindre leur apogée lors de la popularisation de ces questions avec le courant *ero-guro-nansensu* entre 1925 et 1935[66]. Le monstre sous ses formes les plus diverses (blessures de guerre, malformation congénitale, mutilation physique, pratiques sexuelles non-normatives, psychopathologie extrême, etc.) devient le centre d'intérêt et le personnage central de nombreuses productions populaires[67] dont le *tanteishôsetsu* est un des principaux fournisseurs[68]. Ranpo donnera naissance à certains des monstres les plus célèbres du roman de détective japonais. Les trajectoires de deux des héros du *Démon de l'île isolée* expriment de manière remarquable ce rapport à l'anormalité tel qu'il pouvait être vécu au début de l'ère Shôwa. Moroto Michio, le héros homosexuel amoureux de Minoura, meurt dans les dernières lignes du roman : son anormalité (sexuelle) n'a pas été résolue car ses derniers mots sont adressés à son compagnon d'aventures qu'il continue à aimer[69]. Hide, elle, épouse Minoura, car après avoir été séparée de son (faux) frères siamois, elle entre dans un « processus civilisateur » qui la fait passer de monstre à celui de jeune femme élégamment habillée et parlant dans la langue de Tôkyô, la langue standardisée du Japon du XXe siècle[70]. Nous avons eu l'occasion d'expliquer combien cette vision à première vue particulièrement négative de l'anormalité dans ce texte était en fait

---

[65] Dans le cadre de la représentation dans le roman policier japonais de cette vision eugéniste, on pourra se référer à l'article de Jim Reichert précédemment cité (voir p. 72) et au chapitre intitulé « Mad scientists and their prey : bioethics and murder » (« Scientifiques fous et leur proie : bioéthique et meurtre ») dans l'ouvrage Sari Kawana (*Op. cit.*, p. 111-146).
[66] Voir à propos de l'histoire du terme « hentai » (« déviant ») l'ouvrage de Kanno Satomi : *L'époque de la 'déviance'*.
[67] En Occident, le film *Freaks* de Tod Browning, sorti en février 1932, en constitue bien sûr l'expression la plus connue. Il sort au Japon en novembre de la même année, sous le titre *Kaibutsudan* (『怪物団』, La Troupe des monstres).
[68] Kosakai Fuboku et Yumeno Kyûsaku se feront une spécialité de ce genre.
[69] ERZ 4, 330.
[70] ERZ 4, 329.

beaucoup plus complexe[71] ; il n'en reste pas moins vrai que la question de la monstruosité, de l'anormalité, demeure une question éminemment pertinente dans l'œuvre de Ranpo, que ce soit du point de vue des thématiques que de celui de la structure même des récits.

Titres hybrides

La promesse d'un type de lecture, et ce encore davantage dans la paralittérature, se trouve dès le seuil textuel que forme le titre. Porteur de plusieurs fonctions (fonction de désignation, fonction descriptive, fonction connotative et fonction séductive)[72], il donne au lecteur potentiel quelques informations sur le contenu du récit, sur le genre auquel il appartient. Les titres des romans longs de Ranpo ne dérogent pas à cette règle : alors que les nouvelles donnent l'impression d'une certaine liberté de choix, ses récits publiés en feuilletons dans les revues populaires à partir de la fin des années vingt sont très souvent précisés d'un titre particulièrement identificatoire. Anne-Marie Thiesse explique à propos de la littérature populaire à la Belle Epoque en France :

> La rhétorique des annonces de feuilletons repose sur des procédés permettant d'affirmer la pérennité d'un modèle défini dans un roman nouveau. Le titre même du texte joue un rôle identique. Son effet est de redoubler l'impression de familiarité déjà donnée par l'annonce du feuilleton ou la présentation du roman en livraisons ou en collection. C'est pourquoi l'uniformisation de la production s'accompagne d'une sensible réduction de l'éventail sémantique et syntaxique des titres.[73]

Les titres de Ranpo à s'inscrivent dans ce schéma à partir de la publication, en décembre 1926, dans les éditions de Tôkyô et d'Ôsaka du quotidien *Asahi Shinbun*, du *Nain* que l'on doit considérer comme la première œuvre dont le public dépassera largement le cadre encore limité des lecteurs spécialisés du *tanteishôsetsu*.

Sur les 32 récits (dont six pour enfants) que Ranpo publie jusqu'en 1944, notre attention se portera sur 28 d'entre eux (24 pour adultes et quatre pour enfants)[74].

---

[71] Gérald Peloux, *op. cit.*, p. 113-118.
[72] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 96-97.
[73] Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle-Epoque*, Paris : le Chemin vert, 1984, rééd. Seuil, 2000, p. 136.
[74] Les quatre que nous n'intégrons pas à notre analyse le sont pour les raisons suivantes. *L'esprit malin* (1933-1934 dans *Shinseinen*), prévu pour être un long roman, est abandonné en cours de publication, *La nouvelle île au trésor*, *L'ingénieux Ichitarô* (deux récits pour enfants, le premier publié de 1940 à 1941, le second de 1942 à 1943, les deux dans *Shônen kurabu*) et *Idai naru yume* (『偉大なる夢』, Un rêve grandiose, 1943-1944 dans *Hi no de*) paraissent pendant la guerre et n'entrent pas dans les limites chronologiques de notre thèse.

L'uniformité de ces titres, autant dans la syntaxe que dans les motifs utilisés, est particulièrement saisissante. Leur analyse montre qu'ils répondent à deux critères : une référence à un être vivant, précédée d'un terme impliquant soit la peur, soit une hybridation. Seuls six titres (environ 20% du total) ne répondent pas à ces critères. Il faut d'autre part constater que ces six titres sont quasiment tous (quatre sur six) ceux d'ouvrages publiés à partir de 1936, année où Ranpo se tourne vers la littérature pour enfants. La pression de la censure et les exigences de la littérature enfantine peuvent sans aucun doute expliquer la disparition à partir de cette période des titres jouant sur la peur provoquée par la monstruosité[75]. Ainsi dans la période précédente, allant de 1926 à 1936, ce sont 16 titres sur 18 (presque 90%) qui présentent en revanche le même aspect.

Nous les présentons dans le tableau suivant dans l'ordre chronologique de parution :

Le nain	『一寸法師』	Issunbôshi
La bête dans l'ombre	『陰獣』	Injû
Le démon de l'île isolée	『孤島の鬼』	Kotô no oni
L'homme-araignée	『蜘蛛男』	Kumo-otoko
Quelqu'un	『何者』	Nanimono
Le magicien	『魔術師』	Majutsushi
Le masque d'or	『黄金仮面』	Ôgon kamen
Le vampire	『吸血鬼』	Kyûketsuki
La bête aveugle	『盲獣』	Môjû
Le démon aux cheveux blancs	『白髪鬼』	Shiragaoni
Le roi de la terreur	『恐怖王』	Kyôfu-ô
Démon	『鬼』	Oni
Le scorpion rouge	『幼虫』	Yôchû
L'homme-panthère	『人間豹』	Ningen-hyô
Le lézard noir	『黒蜥蜴』	Kurotokage
Le monstre aux habits verts	『緑衣の鬼』	Ryokui no oni

L'élément animal (« bête », « araignée », « insecte », « panthère », « lézard ») cohabite avec une référence au démon (ce terme,「鬼」, *oni*, apparaît dans cinq titres et dans un sixième, *Le magicien*, dans le caractère chinois「魔」, *ma*). L'Humain est aussi présent, en

[75] C'est ce qui est arrivé au titre de sa première œuvre. Ranpo avait d'abord pensé l'appeler *Kaitô ni jûmensô* (『怪盗二十面相』, Le voleur aux vingt visages), mais, comme il l'explique dans *Quarante ans de roman de détective*, les règles de déontologie pour les revues pour enfants lui imposèrent de changer le caractère chinois *tô* 盗 signifiant « voler, dérober » pour le caractère moins marqué de *jin* 人 (« homme »). De « voleur », le héros deviendra un « monstre » (ERZ 28, 671).

moins grand nombre : « garçon », « maître », « roi », « homme » (et par glissement de sens, dans le « masque »). On pourrait rapprocher de ce groupe le premier titre, *Le nain*. L'élément (animal, démoniaque ou humain) est assorti d'un qualificatif : *In*-jû (La bête *dans l'ombre*), *Kotô no* oni (le démon *de l'île isolée*), *Kumo*-otoko (L'homme-*araignée*)[76], *Kyûketsu*-ki (le démon *suceur de sang*)[77], *Ningen*-hyô (*l'homme*-panthère)[78], etc.[79]. L'hybridation des personnages négatifs dans l'œuvre de Ranpo est ainsi fortement marquée jusqu'à devenir un titre parfaitement clair avec *L'homme-panthère* où la métaphore rejoint la réalité fictionnelle. Mais dans les autres cas, le criminel est systématiquement comparé à un représentant du règne animal ou à un démon.

Cette tendance générale de la typologie des titres de Ranpo est si prégnante que même les œuvres parues à partir de 1936, malgré les tendances à vouloir moins mettre en avant ce format, portent à l'état de trace cette structure, plus particulièrement dans la littérature enfantine : sur les quatre œuvres parues avant-guerre, deux suivent ce schéma, *Le monstre aux vingt visages* et *Le professeur de l'étrange* (『妖怪博士』, Yôkai hakase)[80].

Ces titres, portes d'entrée de la lecture des textes de Ranpo répondent clairement à un contrat qui permet aux lecteurs de reconnaître parmi d'autres les textes de cet auteur. La forte présence de l'animalité et de l'hybridation avec l'Humain incite le lecteur à prendre conscience du fait que le criminel est un être monstrueux, hybride, repoussé hors de la normalité (représentée par le détective Akechi Kogorô et son acolyte, le jeune Kobayashi).

Nous pensons cependant que ces titres ont une autre fonction, en lien avec l'acte de lecture. Daniel Couégnas explique dans son *Introduction à la paralittérature* que le titre type d'un texte paralittéraire est avant tout un titre littéral qui « [fait] toujours référence au *contenu*, sans la moindre allusion formelle »[81]. Cependant, les titres de Ranpo sont tout autant

---

[76] Publié de juillet 1929 à mai 1930 dans la revue *Kôdan kurabu*.
[77] Publié du 30 septembre 1930 au 12 mars 1931 dans l'édition du soir du quotidien *Hôchi shinbun*.
[78] Publié de décembre 1933 à avril 1935 dans la revue *Kôdan kurabu*. Voir résumé de l'histoire en annexe.
[79] Pour le titre *Quelqu'un*, la langue japonaise utilise là aussi une composition : mot interrogatif « quoi » + une personne (*nani* + *mono*). Cela ne contredit pas la tendance générale des titres de Ranpo. Au contraire, la construction même de ces derniers est, pourrait-on dire, expliquée par les règles de morphologie de la langue japonaise.
[80] Publié de décembre 1937 à novembre 1938 dans *Shônen kurabu*. Cette typologie sera largement utilisée dans les textes pour enfant qu'il écrira après-guerre. On peut citer par exemple : *Uchû kaijin* (『宇宙怪人』, Le monstre de l'espace, 1953), *Haiiro no kyojin* (『灰色の巨人』, Le géant gris, 1955), *Ôgon-hyô* (『黄金豹』, La panthère dorée, 1956), *Akai kabutomushi* (『赤いカブトムシ』, Le scarabée-rhinocéros rouge, 1957-1958), *Yôseijin R* (『妖星人 R』, R l'habitant de la planète mystérieuse, 1961), etc.
[81] Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, p. 41. Suite à l'analyse du corpus qu'il utilise (les cent premiers titres de la collection « Le Livre populaire » chez Fayard), il conclut qu' « Aucun des titres […] ne se placent *globalement* dans une relation métonymique, métaphorique, ou *a fortiori* antiphrastique avec le contenu du roman » (*Ibid.*, p. 43).

porteurs d'une indication du contenu du récit que marqueur d'un genre, ce que l'on a l'habitude d'appeler, depuis Genette, la fonction rhématique du titre[82].

C'est à ce stade qu'intervient le concept de mutation. En effet, ces titres, avec la présence de monstres, d'animaux, d'êtres humains malformés, d'hybridation des genres, supposent une structure du texte, ou plutôt une approche du texte de Ranpo très particulière. Ainsi, le héros négatif Inagaki Heizô est désigné du surnom de *Kumo otoko* (l'homme-araignée) qui donnera le titre à l'ouvrage. Si le titre joue bien ce rôle thématique (il donne une idée du contenu en donnant le nom d'un des héros), la répétition à l'identique de la structure du titre (ici l'hybridation animal-homme), mène également le lecteur sur une autre voie, celle d'une compréhension générique du type de texte qu'il aura dans les mains. En signalant au lecteur par la forme du titre que ce qu'il va lire est un objet anormal, Ranpo utilise la fonction rhématique pour des récits grand public.

Cette duplicité du rôle du titre, l'un direct et l'autre proche du métadiscours métaphorique, est une des marques de fabrique de l'écriture de Ranpo, comme nous l'analyserons dans la troisième partie. Duplicité, hybridation, monstruosité, grotesque, ce sont tous des termes où l'image du double est invoquée. L'analyse d'un de ses romans longs les moins connus, *Au paroxysme de l'insolite*, va nous donner l'occasion d'analyser cette vision de la lecture au prisme de la monstruosité.

L'instabilité textuelle

Au paroxysme de l'insolite, dont le titre constitue une des deux exceptions au schéma établi ci-dessus[83], est une œuvre au parcours particulièrement sinueux et les lecteurs de l'époque ont dû faire face à une expérience complexe. Ranpo débute la parution en feuilleton de ce texte en janvier 1930 dans la revue *Bungei kurabu* qui appartient à la maison d'édition Hakubunkan, celle-là même qui publie *Shinseinen*. Présenté comme le nouveau « extraordinaire roman de détective de l'étrange » (「怪奇の大探偵」, « kaiki no daitantei ») ou le dernier « extraordinaire long roman de détective très étrange et très bizarre » (「奇々怪々長篇大探偵小説」, « kiki kaikai chôhen daitanteishôsetsu »)[84], reprenant les slogans familiers

[82] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 82-83.
[83] L'autre étant *Jigoku fûkei* (『地獄風景』, Paysages infernaux, 1931-1932). Le fait que le récit que nous utilisons pour analyser l'écriture monstrueuse de Ranpo soit effectivement intitulé d'un titre qui ne corresponde pas aux règles que nous allons développer pourrait être considéré comme un exemple paradoxal de ce type même d'écriture.
[84] Edogawa Ranpo, *Chronologie collages*, p. 195.

dans les annonces des grandes revues populaires, la publication mensuelle continue tant bien que mal jusqu'en juin. A partir du mois suivant, le titre change et devient *Les chauves-souris blanches* (『白蝙蝠』, Shirokômori) ; en août, une ligne supplémentaire est ajoutée : « suite d'*Au paroxysme de l'insolite* ». Lorsque la maison d'édition Hakubunkan sort en un volume le récit de Ranpo dès janvier 1931 (soit un mois après la parution du dernier épisode), le texte retrouve son titre d'origine, mais il est divisé en deux grandes parties : « première partie : *Au paroxysme de l'insolite* » et « seconde partie : *Les chauves-souris blanches* »[85].

Dans ses œuvres complètes publiées par la maison d'édition Tôgensha (1961-1963), Ranpo présente cette œuvre et son processus de création dans les termes suivants :

> Ce roman, parmi tous ceux que j'ai écrits, est **une œuvre particulièrement étrange, ressemblant à un enfant malformé**. Divisé entre une première et une seconde partie, il compose un récit dont le rythme semble être différent. Je crois que le rédacteur en chef de la revue *Bungei kurabu* était à l'époque Yokomizo Seishi. Au début de la publication, je ne me rappelle pas avoir reçu de demandes particulières de sa part, mais à mi-chemin au moment du changement de titre, je me souviens avoir pris conseil auprès de lui, et, pour une bonne part suite à ses recommandations, d'avoir changé le style du texte.
>
> Pour ce qui est de la partie intitulée *Au paroxysme de l'insolite*, j'avais commencé à écrire un récit du genre de *Grouillement dans l'obscurité* ou de *L'affaire de l'auberge Au Bord du Lac* mais comme le thème ne prenait pas suffisamment forme, mon rythme ralentit et alors que je n'arrivais pas à obtenir ce que je voulais, mon texte s'approchait de sa conclusion. Le fait que deux hommes aux visages absolument identiques existent n'était en fait qu'une supercherie, marquée du sceau de la recherche de l'étrange, particulièrement bien construite, qu'avait imaginée le directeur d'une revue scientifique, supercherie dont la réalité était dévoilée à la fin : c'était la même inspiration que ma nouvelle *La chambre rouge*.[86]

Yokomizo propose donc la chose suivante :

> Comme cela l'ennuyait que j'arrête au bout de six mois, il me proposa de me reprendre, de changer le titre et d'écrire un roman beaucoup plus virevoltant. En fait, il me demandait si je voulais écrire un texte à la façon des revues de la Kôdansha, un récit d'aventures à la Lupin. Si j'acceptais, je devrais changer de rythme mais il me serait possible de continuer, pensais-je, aussi, finalement, suivant les suggestions de Yokomizo, je changeai le titre en *Les chauves-souris blanches* ; l'idée

---

[85] ERZ 4, 616-617.

[86] この小説は私の多くの小説の中でも、**畸形児のような珍妙な作品**である。全篇と後篇にわかれていて、それがまるで調子のちがった話になっている。当時の「文芸倶楽部」編集長は多分横溝正史君だったと思う。連載をはじめると、横溝君から依頼を受けたかどうかは記憶がないが、中途で改題するときには、たしかに同君に相談し、半ば同君の勧めによって、調子を変えるようになったのだと覚えている。　全篇は「猟奇の果」の方は「闇に蠢く」や「湖畔亭」などと同じような心構えで書きはじめたのだが、題材が充分醗酵していなかったので、なんだかモタモタして、ほとんど効果が出ないうちに、終局に近づいてしまった。全く同じ顔の人間が二人いたというのは、実は科学雑誌社長の猟奇の果の手のこんだいたずらにすぎず、最後にその種あかしをするという、私の短篇「赤い部屋」に類する着想であった。ERZ 4, 599.

> première selon laquelle toute l'histoire était une « grande farce » était transformée en un récit où la chute se trouvait dans « la transformation du corps humain » et j'en faisais ainsi un conte pour enfant sans queue ni tête.[87]

Ce récit faillit ne jamais voir de conclusion puisqu'au bout de six mois (sur les douze prévus) il se trouvait déjà proche de la chute prévue. Cette option est d'ailleurs confirmée par la présence d'une seconde fin, publiée par la maison d'édition Nichisei Shobô, en décembre 1946 (mais jamais reprise par d'autres éditeurs par la suite). Dans celle-ci, la seconde partie, celle qui fait la part belle aux aventures d'Akechi Kogorô et à l'existence d'un complot national pour remplacer toutes les hommes importants du Japon par des sosies appartenant tous au gang des chauves-souris blanches, n'est pas reprise ; à sa place, deux chapitres, le premier reprenant l'idée des transformations corporelles et la possibilité de créer des sosies, le second dévoilant que toute l'histoire n'était qu'une supercherie montée de toutes pièces par un des deux héros. Comme le dit Ranpo, cette seconde suite est très proche de *La chambre rouge,* mais elle l'est aussi de *La pièce de deux sen* avec cette fin où l'un des personnages et le lecteur sont pris au piège de la narration.

Un texte au corps mutant

Ce texte aux corps multiples invite à un acte de lecture que l'on ne peut que qualifier de monstrueux, acte mis en abyme par les thématiques mêmes abordées dans la seconde partie, celle de la chirurgie esthétique. C'est toute la structure du texte, celle-là même qui est sensée aider à la lecture qui s'en trouve affectée : le titre change, passant d'un style appartenant plutôt à la première période des textes de Ranpo axé sur le la « recherche de l'étrange » (「猟奇」, « ryôki »)[88] à un titre dont la typologie appartient très clairement à celle que nous venons d'examiner (présence d'un élément animal, déterminé par un adjectif). L'hybridation s'effectue en cours même d'écriture et lors de sa réactualisation, la lecture.

---

[87] とにかく半年でやめられては困るから、ここで一つ気を入れかえて、題名も変えて、もっと派手な小説にしてはどうか。つまり講談社の雑誌に書いているような、ルパン式の冒険ものにしてはどうかというのである。私も、そうすれば、調子は一変するけれども、書きつづけられないことはないと思ったので、結局、横溝君のサゼッションに従って、題名を「白蝙蝠」と改め、最初の「いたずらだった」という落ちを「人間改造」という着想に変え、荒唐無稽な童話ふうのものにしてしまったのである。 ERZ 4, 600.

[88] Par exemple, *La chambre rouge, Le promeneur des combles, Grouillement dans l'obscurité, L'affaire de l'auberge Au Bord du Lac,* etc.

Le démon de l'île isolée est aussi marqué par cette transformation du texte, les personnages grotesques devenant une mise en abyme de celle-là. En effet, ce récit, tout comme *Au paroxysme de l'insolite*, a été écrit à une période charnière de l'œuvre de Ranpo, lorsqu'il se tourne définitivement vers le roman long. La structure du *Démon de l'île isolée* en porte les traces. Le début du récit se rapproche plutôt d'un roman de détective orthodoxe dont l'objectif est clairement de trouver un assassin, puis que le milieu du récit fait plutôt penser à un roman fantastique, tandis que la fin prend l'aspect d'un roman d'aventure dans lequel la chasse au trésor est le but ultime des personnages. Shinpo Hirohisa constate que *Le monstre aux vingt visages* fonctionne aussi sur cette tripartition en différents genres littéraires qui se retrouvent au cœur du même récit[89].

Dans *Au paroxysme de l'insolite*, cette mutation du texte se retrouve aussi dans les titres des chapitres. Dans la première partie, ils comportent tous la même structure : proposition déterminante terminée par le mot outil *koto*. Ainsi, dans la première livraison du roman, en janvier 1930, les titres des trois chapitres (après l'avant-propos) apparaissent de la manière suivante : « Là où Shinagawa Shirô tombe sous le charme de l'attraction de la femme-ourse », « Là où le directeur de la revue scientifique s'adonne au larcin » et « Là où les deux personnages, Aoki et Shinagawa, regardent un film dans une salle de cinéma d'un mauvais quartier »[90]. A partir du mois de juillet et du changement d'orientation du récit, la structure des titres évolue. La livraison de juillet fait office de transition car si le terme *koto* est conservé, on peut constater que la description d'une scène propre aux six premiers mois laisse place à une description nominalisée. Ainsi, le dernier chapitre de juillet s'intitule : « Nous y voilà : l'arrivée du célèbre détective Akechi Kogorô »[91]. Puis, troisième et dernière étape de cette évolution, du mois d'août jusqu'au mois de décembre, le format devient plus classique, avec un seul mot nominal. La livraison de novembre est composée des quatre chapitres suivants : « La jeune clocharde », « Le produit paralysant », « Le dévoilement » et « L'usine de construction des monstres »[92].

Cette instabilité de la structure paratextuelle produit un écho dans le corps même du récit. Ainsi, dans la première livraison, alors que le texte est à la troisième personne, on

---

[89] ERZ 4, 640-641.

[90] 品川四郎熊娘の見世物に見とれること (ERZ 4, 340), 科学雑誌社長スリを働くこと (ERZ 4, 344), 青木、品川の両人場末の活動写真を見ること (ERZ 4, 350).

[91] さて、名探偵明智小五郎登場のこと (cf. le site Internet de Naka Shôsaku 中相作, consultable à l'adresse suivante : www.e-net.jp/user/stako/ED1/E02set.html). Dans notre édition de référence, les sous-titres de cette livraison sont légèrement différents. Ainsi, le sous-titre présenté ici s'intitule « Le célèbre Détective Akechi Kogorô » (名探偵明智小五郎, ERZ 4, 467).

[92] 乞食令嬢 (ERZ 4, 543), 麻酔剤 (ERZ 4, 548), 露顕 (ERZ 4, 554), et 悪魔の製造工場 (ERZ 4, 559).

trouve en deux endroits « je » à la place d'« Ainosuke », ce qui laisse supposer une ancienne version à la première personne. De même, les dates données dans cette même livraison montrent d'évidentes impossibilités chronologiques[93]. Enfin, l'on remarque en plusieurs endroits du texte une conflagration des acteurs de l'acte de lecture : les identités du lecteur, du narrateur et des personnages deviennent complètement inextricables, ce que nous considérons, encore une fois, comme l'expression de l'anormalité textuelle. D'un point de vue narratif, ce phénomène s'exprime par le brouillage des discours libres que Ranpo utilise si souvent dans ses romans longs (sans en exclure l'utilisation dans ses nouvelles). Dans une étude sur le discours direct libre, Joël July utilise l'expression d'« ambiguïsation narrative »[94], que nous utilisons à notre tour pour examiner les textes de Ranpo dans leur effet d'anormalité formelle. Déjà perceptible dans *Le Rocher du diable*[95], cette « ambiguïsation narrative » caractérise particulièrement *Au paroxysme de l'insolite*.

Dans les trois extraits ci-dessous, le passage du récit à la troisième personne au discours direct libre n'est pas marqué, comme il se doit pour cette technique. Mais les caractéristiques de la langue japonaise (pas d'obligation de marquer le sujet) font que là où le français rendrait nécessaire une désambiguïsation du contexte, le japonais, au contraire, provoque une ambigüité supplémentaire. En effet, la partie indiquée en gras dans ces citations et qui correspond à la partie du discours direct libre pose problème dans le sens où l'émetteur demeure inidentifiable. L'absence des marques de sujets et l'utilisation de l'atemporel peuvent laisser deux solutions au lecteur, solutions qui pour les citations (1), (2) et (3) sont aussi valables l'une que l'autre. Ce peut être la restitution des réflexions d'un des personnages ou du narrateur dans les deux premières, voire pour la troisième, la restitution des pensées des deux héros de l'histoire ou du narrateur.

(1) Aoki était étonné au point de penser qu'il était effectivement en train de rêver. C'était la première fois qu'il vivait une expérience si étrange.

Ce ne peut absolument pas être une erreur de personne. La filature a duré si longtemps que s'il s'était s'agi de quelqu'un qui lui ressemble beaucoup, on aurait dû s'en rendre compte. Cependant, il a affirmé de manière définitive qu'il n'est pas Shinagawa Shirô et rien n'est plus sûr que cela. C'est étrange.

---

[93] ERZ 4, 646-647. Nous nous appuyons ici sur l'étude de Shinpo Hirohisa. Cette présence d'un texte antérieur à la version finale, publiée dans la revue, semble corroborer cette instabilité intrinsèque au texte de Ranpo qui avait tendance à la provoquer : la remise souvent très tardive de ses manuscrits rendait sans aucun doute la relecture et les corrections minutieuses très difficiles.

[94] Joël July, « Le discours direct libre entre imitation naturelle de l'oral et ambiguïsation narrative », *Questions de style*, n° 7, 2010, p. 117-130.

[95] Voir p. 87.

Le cœur d'Ainosuke battait à tout rompre face à ces événements bizarres.[96]

(2) Trois jours avaient passé depuis les événements dans le quartier de Kudanzaka.

« Comment vas-tu ces derniers temps ? Toujours en train de t'ennuyer ? »

C'était Shinagawa qui parlait d'un ton enjoué, sans arrière-pensée.

C'est vraiment étrange. Rien qu'à penser que cet homme jovial et banal puisse s'adonner à ce genre d'activités répréhensibles, on prenait peur à la vue de son don pour l'affabulation.

Après quelques échanges, Ainosuke lança sans en avoir l'air les mots suivants.[97]

(3) Sa main droite serra vivement l'extrémité de l'épaule d'Aoki : c'était le signal annonçant qu'il l'avait vu. Alors que sa respiration qui avait cessé comme s'il était mort revenait à la normale, tout son corps se mit à trembler dans un souffle encore plus violent.

Ah ! Une telle rencontre fait-elle vraiment partie de notre monde ici-bas ?[98]

Ces exemples sont complexes, mais on peut trouver dans le texte de Ranpo des espaces encore plus difficilement identifiables, comme dans l'extrait ci-dessous.

Par conséquent, tous deux, côte à côte, se dirigeaient vers des taxis : encore une fois, mais quel était donc le Shinagawa actuel ?

Les lecteurs savent parfaitement que ce qu'il avait dit était faux du début à la fin. **Mais ce fantôme est celui d'un homme tué par Aoki et qui ne devrait plus être de ce monde. Alors, est-ce que le véritable Shinagawa Shirô aurait menti et tenterait d'attirer par la ruse Yoshie [l'épouse d'Aoki] ? Leur destination est le quartier d'Ikebukuro. Autrement dit, l'adresse de cette diabolique demeure où s'étaient déroulés ces derniers meurtres. Il semble que cet homme veuille entraîner Yoshie là-bas, mais, franchement, est-ce que le véritable Shinagawa serait capable d'une telle chose ? Il n'y aucune raison pour qu'il mente en disant qu'Aoki se trouve à Ikebukuro. Dans ce cas, si cet homme n'est ni un fantôme, ni le véritable Shinagawa, mon dieu, mon dieu, se pourrait-il qu'un troisième Shinagawa Shirô, absolument différent des deux autres, ait fait son apparition ?** Quelle étrange façon de parler, mais combien de corps possède donc ce Shinagawa ? (Cependant, chers lecteurs, ne vous

---

[96] 青木は、「やっぱり俺は夢を見ているのか」と思った程、びっくりした。生れて初めての不思議な経験だった。 **断じて人違いではない。あれ程長い間尾行したんだから、よく似た別人なら、気がつく筈である。と同時に彼が品川四郎その人でないことも、当人がキッパリ云い切ったのだから、これ程確かなことはない。変だ。** 愛之助はこの奇妙な出来事に、なんだか胸が、ドキドキして来た。 ERZ 4, 347.

[97] 九段坂事件の三日あとである。 「どうだい近頃は、相変らず退屈しているのかね」 品川は隔意のない明るい調子であった。 **どうも変だ。この快活で平凡な男が、蔭であんな悪事を働いているのかと思うと、余りのお芝居の巧みさに、怖くなる程であった。** 暫く話したあとで愛之助はふとこんなことを云って見た。 ERZ 4, 350.

[98] 品川の右手が、青木の肩先をグッと摑んだ。「見た」という知らせである。死んだ様に止まっていた呼吸が元に復すると、前にもましたはげしい息遣いで、彼の全身が波打った。 **アア、かくも不思議な対面が、又と世にあろうか。** ERZ 4, 386.

énervez pas en pensant que tout cela est par trop absurde. Ce mystère sera très rapidement et facilement résolu).[99]

Cette question du style, particulièrement présente dans les récits longs de Ranpo, sera développée plus loin lorsque nous analyserons le statut du lecteur. A ce stade, nous pouvons déjà remarquer que du point de vue de l'acte de lecture, il existe un croisement des différents niveaux de lecture : de nombreux passages de ses récits deviennent inidentifiables du point de vue de l'acte d'énonciation. Le narrateur, sous l'action de l'auteur, semble laisser sa place, ou plutôt, semble s'approprier la position du lecteur : il pose les questions que pourrait se poser le lecteur, d'autant plus que le narrateur est en position omnisciente dans la majorité des textes longs. Ainsi dans l'extrait ci-dessus, la présence des parenthèses et de l'appel aux lecteurs au cours duquel le narrateur explique que « ce mystère sera rapidement et facilement résolu »[100], implique que celui-ci est en situation extradiégétique (il connaît la suite de l'histoire). Par conséquent, les marques d'étonnement, les questions qu'il se pose à lui-même sont complètement incongrues à moins d'y voir une assistance à la lecture (pour ne pas dire une aide à ressentir l'étonnement, le suspense au moment voulu, tout comme les rires préenregistrés d'une *sitcom* américaine). Le lecteur lit donc comme dans un miroir ce qui pourrait être sa propre réflexion. L'extrait suivant, tiré du *magicien*, explicite clairement ce type de lecture guidée tout en provoquant la confusion du lecteur.

Les gens, du fait de la soudaineté de l'affaire, n'eurent pas le temps de réfléchir en profondeur, mais en liant tous les éléments entre eux après coup, on pouvait se poser la question suivante. Dans cet assassinat, outre, par exemple, les étranges annonces ou la question de savoir comment le criminel avait pu pénétrer dans une pièce totalement close, sans aucune issue, puis la quitter (bien sûr, tous ces aspects étaient tellement particuliers qu'ils donnaient à toute l'affaire un côté étrange et inexplicable), que pouvaient bien signifier la mélancolique mélodie de la flûte qu'avait entendue Jirô et, cette fois-ci, les beaux bouquets d'asters déposés en l'honneur du cadavre ? Peut-être l'assassin avait-il joué un morceau de deuil à la

---

[99] という訳で、両人肩を並べて、タクシーの帳場に向ったことであるが、これは又どうしたというのだ、この品川は一体全体どの品川なのだ。　彼は言葉が一から十まで嘘っ八なことは、読者がよく知っている。**だが、例の幽霊男の方は青木に殺されてこの世にはいない筈だ。では、本当の品川四郎が、こんな嘘をついて、芳江をおびき出そうとしているのだろうか。行先は池袋だ。池袋と云えば例のラスト・マーダラアの跳梁した怪屋の所在地だ。この男はどうやら芳江をそこへ連込もうとしている様子であるが、まさか本物の品川がそんな真似をする筈はない。青木が池袋にいるなんて嘘を云う理由がない。では、ここにいる男は、幽霊男でもなく、本当の品川四郎でもないとすると、奇怪奇怪、又しても全然別な第三の品川四郎が出現したのであろうか。**変な云い方だが、品川という男、一体幾つ身体を持っているのか。（だが、読者諸君、あんまり馬鹿馬鹿しいと怒ってはいけない。この謎はじきにあっけなく解けるのだから）ERZ 4, 456.

[100] Voir citation précédente.

flûte et avait-il déposé ces fleurs pour s'honorer ainsi que sa victime ? Cependant, dans quel monde pouvait exister un criminel aussi fou et aussi minutieux ?[101]

Tous ces faisceaux d'incohérences et d'errances intratextuelles, tout comme l'évolution des titres, induisent un acte de lecture particulier, et plus largement, un horizon d'attente spécifique, puisqu'ils sous-entendent l'acceptation par le lecteur de toutes ces transformations du récit en tant que corps textuel. On pourrait rétorquer que tout cela est la conséquence d'une mauvaise politique d'édition, d'un travail de relecture effectué dans l'urgence. C'est sans doute une raison importante, surtout pour les incohérences dans le texte. Pourtant, il ne faut pas oublier que cette tendance, poussée à son comble pour *Au paroxysme de l'insolite*, est présente dans la majorité des autres récits longs et que ces textes ainsi publiés ont connu un grand succès.

Le lecteur confronté à la monstruosité de sa propre activité

Paratexte évolutif, clôture bicéphale, apparition imprévue d'Akechi Kogorô et thématique de la chirurgie plastique : tous ces éléments montrent combien le lecteur d'*Au paroxysme de l'insolite* est confronté à une lecture de la monstruosité, de la déviance, problématiques centrales des années vingt et trente. Face à cette mise en abyme de la lecture du *tanteishôsetsu* à travers le paratexte et la structure textuelle instable d'*Au paroxysme de l'insolite*, le lecteur doit aussi accepter le fait que sa propre lecture soit comparée aux actes voyeuristes des personnages, au premier plan duquel se trouve le héros, Aoki Ainosuke, présenté comme un double du lecteur :

> Le héros de notre histoire était un jeune homme, d'à peine trente ans, fils cadet d'une famille de riches entrepreneurs de la ville de Nagoya, et répondait au nom d'Aoki Ainosuke.
>
> Il n'avait aucune nécessité de travailler durement pour gagner son pain quotidien, il débordait d'argent et de vitalité, quant à l'amour, il s'était marié voilà trois ans avec la belle femme qu'il convoitait, mais le temps étant passé, il était devenu insensible à sa beauté : en fait, c'est précisément parce que rien ne lui manquait qu'il s'ennuyait. Aussi, il avait fini par devenir ce qu'on appelle un apôtre du bizarre. […]

[101] 人々は咄嗟の場合、深くも考える余裕を持たなかったけれど、あとになって思い合わせば、此殺人には、奇妙な予告や、全く出入口のない、密閉された部屋を、犯人はどこから這入りどこから逃げたかという様な点を別にしても（それらの点が、この事件全体を妖異不可解ならしめた、著しい特徴であったことは勿論だが）更にその外に、二郎が耳にした物悲しき横笛の音、今又この死体を飾る、可憐なる野菊の花束、これは果して何を語るものであろう。若しや犯人は、我と我が殺害した死人を弔う為に、横笛の弔歌を奏で、野菊の花束を贈ったのではないだろうか。だが、どこの世界に、その様な酔狂な手数をかける犯罪者があるであろう。 ERZ 6, 33.

> Voilà pourquoi il s'était naturellement plongé avec passion dans cette littérature de bas étage que sont les romans de détective.[102]

Un rapport évident est établi par le narrateur entre Aoki Ainosuke, lecteur de romans de détective, en recherche de sensations fortes pour tromper son ennui, et le lecteur d'*Au paroxysme de l'insolite*, lui aussi en quête de ce même genre de sensations à travers la lecture du roman de Ranpo. Et parmi ses centres d'intérêt, outre le *tanteishôsetsu*, se distinguent la peinture et les textes d'un artiste-écrivain japonais, Murayama Kaita 村山塊多[103] pour lequel Ranpo avait une véritable passion. L'artiste est présent dans le roman de la façon suivante :

> Je m'éloigne un peu du texte mais notre héros ressentait un intérêt étonnant pour le quartier de Kudanshita. En voici la raison. Il était un amateur passionné de Murayama Kaita, un peintre décédé maintenant, artiste qui avait aussi écrit trois romans de détective. Le héros d'un de ses récits était un homme étrange dont la langue rugueuse faisait penser à celle d'une bête carnivore ; dans l'histoire, il avait caché derrière une pierre d'un muret situé dans ce quartier de Kudanshita un testament ou quelque chose du genre, transcrit dans un code secret le lieu et l'avait donné à quelqu'un.[104]

Dans l'essai intitulé « Kyôshû to shite no gurotesuku » (『郷愁としてのグロテスク』, « Le grotesque comme expression nostalgique du passé »)[105], Ranpo mentionne aussi Murayama Kaita :

> Je suis plutôt d'avis de considérer l'artiste d'un autre genre[106], le peintre de style occidental Murayama Kaita comme le représentant d'une école grotesque japonaise.

---

[102] この物語の主人公は、名古屋市のある資本家の次男で、名を青木愛之助と云う、当時三十歳になるやならずの青年であった。　パンの為に勤労の必要もなく、お小遣いと精力はあり余り、恋は美しい意中の人の妻にして三年、その美しさに無感覚になってしまった程で、つまり、何一つ不足なき身であったが故に彼は退屈をしたのである。そして、所謂猟奇の徒となり果てたのである。[…]　その様な彼であったから、当然探偵小説という文学中でのいかものを耽読した。 ERZ 4, 337-338.

[103] Peintre et poète, Murayama Kaita (1896-1919) est considéré comme un des représentants de la littérature « fin-de-siècle ». Prêt à toutes les expériences les plus extrêmes, il mourra jeune, de la grippe espagnole. Son œuvre, et plus particulièrement certaines de ses nouvelles, ont fortement marqué Ranpo. Il achètera d'ailleurs une de ses toiles (*Nishônenzu* (「二少年図」, Deux jeunes garçons), peinte en 1914) qu'il conserva précieusement toute sa vie dans sa demeure d'Ikebukuro.

[104] 一寸余談に亙るが、彼はこの九段坂というものに、変な興味を抱いていた。と云うのは、彼の非常に好きな村山塊多という死んだ画家があって、その塊多に探偵小説の作が三つばかりあるのだが、ある探偵小説の主人公は、舌に肉食獣の様なギザギザのある、異様な男で、その男が遺言状か何かを、この九段坂の石垣の石のうしろへ隠して、その場所を暗号で書いて、誰かに渡すという様な筋なのだ。 ERZ 4, 341-342.

[105] Publié le 18 août 1935 dans le quotidien *Yomiuri shinbun*. Le titre lors de la publication était « Kyôshû to shite no guro sakka » (「郷愁としてのグロ作家」, « L'écrivain *guro* représentant de la nostalgie du passé).

[106] Auparavant, Ranpo avait expliqué que les écrivains Hirotsu Ryûrô 広津柳浪 (1861-1928), Izumi Kyôka 泉鏡花 (1873-1939), Tanizaki Jun.ichirô ou Akutagawa Ryûnosuke avaient aussi écrit des textes où le grotesque était présent mais qu'ils ne pouvaient être considérés comme des « auteurs grotesques » (グロテスク作家) (ERZ 24, 457).

> On peut tout à fait désigner du terme de grotesque ses peintures à l'huile étranges, comme *Le mendiant et la dame de qualité*, mais en ce qui me concerne, ce sont ses œuvres littéraires qui sont grotesques. Dans son œuvre posthume, *Kaita Poète*, on trouve trois récits qu'il a lui-même désignés comme romans de détective, mais il s'agit plutôt d'œuvres décrivant des rêves bizarres. L'histoire de l'étrange jeune homme qui possède une langue rouge vif et rugueuse comme celle d'un chat est encore aujourd'hui ancrée dans ma mémoire. Cette œuvre, même si elle est inachevée[107], est celle sans aucun doute d'un homme qui ressentait une suave nostalgie pour le grotesque.[108]

Ranpo, dans cet essai où il montre des connaissances étendues sur l'histoire de la littérature et des arts européen et japonais, ne s'essaie pas à une tentative de théorisation du grotesque ; il se limite à donner quelques exemples. Ce qu'il laisse percevoir à travers l'œuvre picturale et littéraire de Murayama Kaita indique que le grotesque est pour lui un assemblage, un montage de motifs opposés, ou hétérogènes. En témoigne le titre de la peinture citée dans l'extrait plus haut[109]. Le texte évoqué ensuite par Ranpo – et qu'il considère comme une des meilleures représentations littéraires du grotesque à la japonaise –*Akuma no shita* (『悪魔の舌』, La langue du diable), publié en 1915, reprend aussi cette thématique de motifs que la société réprouve : cannibalisme, meurtre, homosexualité[110]. Ce récit présente un personnage, Kaneko Eikichi, dont la langue s'est transformée en grossissant suite à la mort de sa mère. L'hypertrophie de cet organe se produit au fur et à mesure des ingestions du personnage, pour finir par le cannibalisme dont la scène finale sera le meurtre et la consommation de son jeune frère.

On retrouve ici aussi l'idée du grotesque et du monstrueux dans le cadre d'une transformation du corps humain. Ranpo reprendra ce motif de la langue animale dans *L'homme-panthère*, avec des descriptions fortement inspirées du texte de Kaita. Onda, le héros négatif du récit, dont le surnom, de simple métaphore comme dans *L'homme-araignée*

---

[107] Une erreur de Ranpo. La nouvelle de Kaita est bel et bien achevée.

[108] 私は寧ろ畑違いの洋画家村山塊多を日本グロテスク派と名付けたいように思う。「乞食と貴婦人」などという彼の怪奇な油絵もグロテスクの名に当たらぬことはないが、私の意味は彼の文学である。遺稿「塊多の歌える」には彼自から探偵小説と読んだ所の三つの作品が収めれているが、探偵小説というよりも怪奇の夢を描いたものであって、猫のように刺のある真赤な舌を持つ怪青年の物語は、今でも私の記憶に焼きついて離れはしない。その作品は未成品ながら、彼もグロテスクに甘い郷愁を感じた一人に相違ないのである。 ERZ 24, 457-458.

[109] On retrouve cette opposition dans une autre de ses peintures, *Nyô suru razô* (「尿する裸僧」, Moine nu urinant, 1915), dans laquelle un moine nu entouré d'un nimbe brillant prie et urine en même temps.

[110] Cf. Jeffrey Angles, *Writing the Love of Boys : Origins of* Bishônen *Culture in Modernist Japanese Literature* (*Ecrire l'Amour des garcons* : les origines du *Bishônen* dans la literature moderniste japonaise), Minneapolis : University of Minnesota Press, 2011, p. 75-105.

devient ici une véritable description de son identité mi-homme mi-animal, et se voit pourvu d'une langue féline.

> Ah ! Est-ce que cela pourrait être la langue d'un être humain ? A la surface de ce muscle rouge vif on apercevait une fine pellicule comme si on avait planté des aiguilles. Chaque fois qu'il remuait la langue, comme de l'herbe bercée par le vent, elles ondulaient amplement et se redressaient. Il ne pouvait absolument pas s'agir d'une langue humaine. C'était une langue féline. Kamiya qui avait déjà élevé des chats connaissait bien l'horreur de celles-ci. La langue d'un féroce carnivore, celle d'un chat, d'un tigre, ou sinon d'une panthère.[111]

L'aboutissement de cette hybridation de plusieurs espèces à l'œuvre dans *L'homme-panthère* représente, dans le cadre de l'analyse du contrat de lecture, l'affirmation d'un type de lecture basée non pas sur l'homogénéité du récit mais au contraire sur l'existence d'un texte indomptable, dont on pourrait presque dire qu'il existe seul : l'auteur n'en a guère la maîtrise, ou plus exactement, l'auteur a l'entière conscience de ne pas disposer de toute la maîtrise.

La question de l'identité générique du *tanteishôsetsu* est à envisager du même point de vue : il est aussi, comme nous l'avons vu, le résultat de l'hybridation, du mélange de plusieurs types de textes[112] donnant naissance à une sorte de mutant textuel difficilement classable.

Ce texte indomptable, Ranpo s'en est plaint tout au long de sa carrière, au point d'en faire un leitmotiv lorsqu'il s'agissait de commenter sa création. Ses explications donnent l'impression qu'il ne maîtrisait que partiellement son écriture. Ainsi dans *Le démon de l'île isolée*, l'intégration du thème de l'homosexualité, sujet qui lui tenait à cœur, lui a posé plus de problèmes que prévu.

> Dans ce roman, il y a de l'homosexualité. Pour la Grèce et la Rome antiques ou pour l'ère Genroku je n'en sais rien, mais aujourd'hui, les personnes intéressées par ce sujet sont très peu nombreuses ; aussi, je pensais qu'écrire à ce propos dans une revue de divertissement était une erreur. Mais comme à cette époque je discutais souvent avec Iwata[113] de l'histoire de l'homosexualité en Orient et en

---

[111] アア、あれが人間の舌であろうか。真赤な肉の表面に、針を植えた様な一面のささくれ。それが、舌を動かす度に、風に吹かれた叢の感じで、サーッと波打って逆立つのだ。決して人類の舌ではない。猫族の舌だ。神谷は猫を飼ったことがあるので、そういう舌の恐ろしさをよく知っていた。兇暴な肉食獣の舌、猫か虎か、でなければ豹の舌だ。 ERZ 9, 248.

[112] Par exemple, *Le démon de l'île isolée* qui est à la fois roman de détective, roman d'aventure et roman d'horreur.

[113] Iwata Jun.ichi 岩田準一 (1900-1945) entame une carrière de peintre et illustrateur auprès de Takehisa Yumeji 竹久夢二 (1884-1934). C'est ainsi en tant qu'illustrateur qu'il rencontre Ranpo : il prendra en charge le graphisme de *L'île panorama, Le nain dansant, L'enfer des miroirs*. Une relation d'amitié s'installe entre eux. Ranpo et Iwata vont aussi être très proches du fait d'un intérêt commun pour les questions homosexuelles. Les deux amis vont chacun réunir de nombreux documents, Iwata plutôt de la

> Occident, cela a sans doute finalement eu une influence. Pourtant, comme il s'agissait d'un roman de détective, je n'ai pas trouvé l'occasion d'écrire comme je voulais à propos de ces amours particulières. Ce fut même un obstacle pour le déroulement de l'histoire.[114]

Dans le cas de *L'homme-panthère*, ce n'est pas la thématique qui a fait obstacle à l'écriture de Ranpo mais sa technique même de travail. Paradoxalement, ce sont pourtant ces textes qui captent un lectorat fidèle.

> Comme à mon habitude, j'avais commencé à l'écrire sans avoir de trame vraiment développée. Aussi l'ensemble donne une impression d'incohérence et à chaque livraison que je produisais, certaines prenaient une direction un peu intéressante alors que d'autres étaient particulièrement ratées : j'offrais à la vue de tous mes horribles habitudes. Pourtant, les revues populaires de l'époque recherchaient ce genre de récit enfantin, j'avais donc une forte demande pour mes longs romans.[115]

En perpétuelle évolution, les récits longs de Ranpo proposent une lecture fortement marquée par le format du feuilleton (évolution possible de l'intrigue dans chaque livraison) et par les incohérences de l'écriture de Ranpo. *Au paroxysme de l'insolite*, considéré par son auteur et par les critiques comme un échec, est paradoxalement l'exemplification la plus réussie de la mise en abyme de cette écriture/lecture monstrueuse.

Le contrat de lecture d'un récit long de Ranpo est ainsi caractérisé par une mise en scène de l'acte voyeuriste, considéré comme la métaphore de l'acte de lecture, et par la monstruosité de l'acte textuel dont la stabilité n'est plus assurée : le lecteur de Ranpo doit affronter une lecture en perpétuelle évolution, en constante hybridation.

---

sphère japonaise, Ranpo de la sphère occidentale. Iwata va plus tard se rapprocher de l'anthropologie et de ses représentants japonais, Minakata Kumagusu 南方熊楠 (1867-1941) et Yanagita Kunio 柳田国男 (1875-1962). Ranpo œuvrera pour que les recherches d'Iwata soient publiées dans la revue *Hanzai kôron* (『犯罪公論』, L'opinion criminelle) puis dans *Ningen tankyû* (『人間探究』, Enquête humaine).

[114] この小説には同性愛がある。同性愛なんてギリシャ、ローマの昔、元禄時代ならいざ知らず、現代では関心を持つ人は殆どいないのだから、娯楽雑誌にそんなことを書くのは見当違いだと思ったけれど、その時分、岩田君と東西の同性愛の史実について語り合うことが多かったものだから、ついそれが影響したのかも知れない。だが、探偵小説のことゆえ、この異様な恋愛を思うように書く機会がなかった。それが筋を運ぶ上の邪魔物にさえなった。 ERZ 24, 339.

[115] 例によって一貫した筋が熟していないまま書きはじめたので、全体としてチグハグな感じだし、毎月執筆しているうち、或る月はちょっと面白い筋が浮かんだかと思うと、或る月はひどくつまらないという、例の私のくせが露出している。しかし、当時の娯楽雑誌はこういう子供らしい読みものを要求していたので、私の長篇はたいへん需要が多かったのである。 ERZ 9, 531.

La sérialisation comme actualisation de la monstruosité

A la fin de l'année 1930, Ranpo déclarait aux lecteurs de *Shinseinen* qu'il ne voulait pas, « dans la mesure du possible, montrer en plein Ginza un spectacle de *Rokurokubi* »[116]. Cette attraction consiste à représenter au cours d'un spectacle un des êtres fantastiques les plus connus de l'imaginaire japonais, une femme dont le cou s'allonge démesurément. Comme nous l'avons développé dans les pages précédentes, le passage aux années trente marque pour Ranpo une étape décisive puisqu'il devient un écrivain reconnu de romans longs populaires répondant aux critères de l'*ero-guro-nansensu*. La publication de cet article correspond au conflit intérieur de Ranpo qui ne peut que constater amèrement l'évolution de la revue vers un modernisme optimiste, léger (symbolisé par la culture du quartier de Ginza), alors que ses textes sont souvent empreints d'une nostalgie marquée par l'image des attractions, pour certaines désuètes, du quartier d'Asakusa. On peut aussi voir dans la référence au *Rokurokubi* une métaphore de la monstruosité des textes de Ranpo : dilatation des motifs, allongement physique des romans, sérialisation des personnages (Akechi Kogorô en tout premier lieu), des schémas narratifs (Akechi Kogorô contre un criminel), mais aussi sérialisation des motifs génériques du *tanteishôsetsu*. Une nouvelle hypothèse, à ce stade de notre recherche, peut alors être posée : la structure des textes de Ranpo se révèle être considérablement « poreuse », leurs contenus impliquant souvent une forme particulière. Tout comme la monstruosité du texte provoquait un type d'attente particulier au cours de l'acte de lecture, cette sérialisation massive a un impact non négligeable sur l'horizon d'attente du lectorat de Ranpo.

Ce phénomène que Paul Bleton définit comme « un cocktail de répétition et d'innovation »[117] se trouve à l'œuvre dès le premier recueil de Ranpo. En effet, nous avions vu que certaines nouvelles s'y répondaient : Akechi Kogorô fait son apparition dans plusieurs d'entre elles, tissant un lien entre celles-ci. Mais, de façon encore plus étonnante, Ranpo, comme auteur, s'introduit à la fin de l'une d'entre elles pour déclarer qu'il expliquera dans une autre nouvelle certains éléments qu'il n'a pas eu la place de développer[118]. Ainsi, dès ses débuts, Ranpo s'appropriait l'idée de sérialisation autant du point de vue des motifs que de la technique narratologique. Ici encore, alors qu'un des

[116] なるべくなれば、銀座街頭に、ろくろ首の見世物を見せたくないのだ。 ERZ 24, 648.
[117] Paul Bleton, *op. cit.*, p. 30.
[118] Il s'agit du *Meurtre de la Côte D* et du *Test psychologique*.

aspects de ce phénomène implique souvent la disparition de l'auteur au profit de ses personnages, d'une collection[119], Ranpo n'hésite pas à montrer qu'il garde la main sur son texte, malgré toutes les difficultés qu'il dit rencontrer. Il ne s'agit donc pas simplement d'une sérialisation de l'histoire, où les personnages réapparaîtraient à l'envi, mais bien plus d'une sérialisation de l'énonciation, où l'auteur prend par la main son lecteur, lui expliquant clairement que l'histoire se déroulera sur plusieurs textes.

C'est avec *L'homme-araignée* et le retour d'Akechi Kogorô que la sérialisation chez cet auteur prend toute son ampleur, au point de créer un cycle autour de ce personnage, voire plusieurs mini-cycles à l'intérieur de cette grande saga. Durant l'avant-guerre, le détective apparaît dans 22 récits (cinq nouvelles et 17 romans longs) et parmi toute cette production, trois œuvres (*L'homme-araignée*, *Le magicien* et *Le vampire*) peuvent être isolées : le premier récit se développe avec le retour d'Akechi au Japon (après un long séjour en Chine et en Inde) et dans le monde de l'enquête criminelle, le deuxième voit l'apparition du personnage féminin Fumiyo qui devient finalement l'assistante d'Akechi, tandis que le troisième est marqué par l'officialisation de leur mariage, par la première apparition du jeune Kobayashi qui deviendra à son tour l'assistant du détective et par l'annonce dans les dernières lignes du désir d'Akechi de se retirer du métier pour quelque temps[120]. De même, quatre autres récits peuvent être considérés à part, du fait de la prise en compte d'un lectorat différent, les enfants : *Le monstre aux vingt visages, Le Club des jeunes détectives* (『少年探偵団』, Shônentanteidan)[121], *Le professeur de l'étrange* et *Le gros lingot d'or* (『大金塊』, Daikinkai)[122].

Cette monstruosité provoquée lors de l'acte de lecture peut être rapprochée d'une lecture « folle » ou tout aussi bien être assimilée à un type de lecture automatique où le lecteur se trouve confronté à un texte indocile, qu'il doit prendre comme il est, avec ses imperfections, ses ratés, où il doit faire face à un récit qui, par certains aspects, se rapproche davantage des conceptions les plus intimes de Ranpo sur la création artistique. Le lecteur, dans une lecture rythmée par les parutions mensuelles, est contraint de suivre le texte dans ses excès les plus divers, quitte à laisser de côté dans ce processus des éléments de réflexion et la vraisemblance du récit. Ce qu'il doit faire avant tout, c'est poursuivre la « continuité absolue de la coulée » du texte pour reprendre l'expression célèbre d'André Breton[123]. La

---

[119] Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 34-37.
[120] Effectivement, Akechi ne réapparaît que quatre ans plus tard, en 1934 dans *L'homme-panthère*.
[121] Publié de janvier à décembre 1937 dans la revue *Shônen kurabu*. Voir résumé de l'histoire en annexe.
[122] Publié de janvier à décembre 1939 dans la revue *Shônen kurabu*.
[123] André Breton, « Manifeste du surréalisme », in *Manifestes du surréalisme*, Paris : Gallimard, 1985, rééd. 2010, p. 41.

vitesse, sous sa forme de la course-poursuite, sera, comme nous allons le voir dans les pages qui suivent, la traduction la plus marquée chez Ranpo de cette représentation de la lecture débridée que produit la sérialisation.

Début 1933, Ranpo devient membre de la Société de Recherche en Psychanalyse (精神分析研究会, Seishinbunseki Kenkyûkai) dirigée par Ôtsuki Kenji 大槻憲二[124]. Si son premier intérêt pour la psychanalyse est dû à ses recherches sur l'homosexualité qui commencent à s'intensifier au début des années trente[125], cette science en général semble l'avoir particulièrement attiré. Elle tente en effet d'apporter une réponse aux thématiques en vogue à l'époque que nous avons déjà abordées : la monstruosité, l'anormalité supposées de certains actes humains, dont l'homosexualité (malgré l'attitude dénuée de préjugés de Ranpo à ce sujet). Par conséquent, il est tout à fait possible d'envisager un lien entre son écriture considérablement erratique et la question du rôle de l'inconscient dans l'acte d'écriture. Cet aspect n'a jamais vraiment été abordé par Ranpo si ce n'est dans un article, « Kôtômukei » (『荒唐無稽』, « Sans queue ni tête »)[126], publié en mars 1926 dans la revue généraliste *Chûô kôron*. Il y explique que l'imagination humaine, malgré toutes ses possibilités, ne peut pas échapper à la réalité, prenant pour exemple certains de ses récits qui, malgré leur aspect totalement incroyable, trouvent leur origine, pour une part, dans la réalité la plus quotidienne. Il associe cette réflexion à la psychanalyse qu'il nomme en toutes lettres[127]. Ainsi, Ranpo considère depuis les débuts de sa carrière que certains traits de ses textes sont fondamentalement explicables par la psychanalyse, science dont les caractéristiques se rapprocheraient de l'écriture des romans de détective[128]. Des remarques

---

[124] Ôtsuki Kenji (1891-1977) est un des fondateurs de la psychanalyse japonaise. Il crée en 1928 la Société de Recherche en Psychanalyse de Tôkyô. Il est aussi à l'origine de la première revue psychanalytique japonaise, lancée en 1933, *Psychanalyse* (『精神分析』, Seishinbunseki).

[125] Pour les relations entre Ranpo et la psychanalyse, voir Ichiyanagi Hirotaka 一柳廣孝, « Shinrigaku, seishinbunseki to Ranpo misuterî (「心理学・精神分析と乱歩ミステリー」, « Psychologie, psychanalyse et les romans policiers de Ranpo »), in Fujii Hidetada, *op. cit.*, p. 109-115 et Jeffrey Angles, *op. cit.*, p. 181-188.

[126] ERZ 24, 188-191.

[127] ERZ 24, 188.

[128] Dans un essai intitulé « seishinbunsekigaku to tanteishôsetsu » (「精神分析学と探偵小説」, « La psychanalyse et le roman de détective »), publié en juin 1926 dans la revue *Bungeidô* (『文藝道』, La voie des lettres), Ranpo rapproche l'analyse psychanalytique freudienne et le processus d'élucidation lors d'une enquête. Il affirme que le roman de détective doit poursuivre et développer cette relation avec la psychanalyse, d'autant plus que Poe, à travers son personnage le chevalier Dupin déjà, avait montré l'importance de s'intéresser à la psyché humaine pour expliquer un mystère (ERZ 24, 166-168). Plus tard, par exemple dans « J.A. Shimonzu no hisoka naru jônetsu » (「J.A.シモンズのひそかなる情熱」, « La passion secrète de J. A. Symonds »*)* publié dans les numéros de mai, juin, août et octobre 1933 de la revue *Seishinbunseki*, Ranpo montre à nouveau tout son intérêt pour cette science en analysant les textes du penseur anglais John Addington Symonds (1840-1893) : il fait apparaître un important questionnement sur l'homosexualité même si aucun de ses textes ne traite de ce thème frontalement. De ce point de vue, Ranpo peut être considéré comme un précurseur de la réflexion développée par les q*ueer studies* à partir

concernant l'écriture de ses textes populaires laissent à penser qu'il était conscient de ce point. Ranpo, dans l'extrait suivant, explique l'évolution de son écriture lors de la publication d'un de ses premiers feuilletons, *L'Affaire de l'auberge Au Bord du Lac*, paru de façon hebdomadaire au début de l'année 1926[129].

> La première livraison de *L'Affaire de l'auberge Au Bord du Lac*, comme d'habitude, fut bien reçue. Kasugano me rapporta que l'un des grands responsables du *Mainichi shinbun* (je ne me rappelle plus son nom) avait lu le manuscrit de cette partie de mon texte et en avait fait de grands éloges. Pourtant, j'avais finalement commencé à l'écrire alors que la date limite de retour du manuscrit approchait et alors que je n'avais presque aucune trame pour mon roman.[130]

Ranpo explique qu'au moment de débuter ce récit, il n'avait qu'une vague idée de certaines scènes, plus particulièrement celles de voyeurisme avec un télescope qui permettrait au héros de regarder de sa chambre d'hôtel la salle de bains des femmes. Il n'avait à ce moment précis aucune idée cependant de la manière dont serait découvert le crime. Il poursuit :

> Une telle confession me plonge dans la confusion envers mes lecteurs de cette époque mais tous les romans longs d'alors, sauf *L'île panorama*[131], étaient plus ou moins du même acabit. Puisque dans les récits normaux les personnages évoluent à leur guise au fur et à mesure de l'écriture, ma façon de procéder ne paraît pas problématique ; pourtant en ce qui concerne un roman de détective, on ne peut obtenir rien de bon ainsi. On va alors sans doute me demander pourquoi je ne commence pas à écrire après avoir bien réfléchi à l'histoire. A cette époque, j'étais absolument incapable de procéder ainsi. Que la date-limite soit déjà là avant même que j'ai eu le temps de réfléchir à la première livraison est en fait un prétexte : je pense qu'il y a une autre raison à tout cela, plus importante. Peut-être ne suis-je fait que pour être un écrivain de nouvelles au souffle court. Peut-être que, voulant imiter les autres, je me suis forcé à écrire des romans longs avec le résultat que l'on connaît. Je ne vois pas d'autres raisons. Il faudrait peut-être que j'engage une réflexion plus approfondie sur moi-même. Ou bien encore, peut-être que je ne pourrai jamais écrire un long récit aussi longtemps que je ne prendrai pas conscience de mes motivations.[132]

---

des années quatre-vingts. Sur Ranpo et la psychologie, voir Saitô Satoru, *Detective Fiction and the Rise of the Japanese Novel, 1880-1930* (La fiction policière et le développement du roman japonais, 1880-1930), Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 2012, p. 235-276.

[129] Publié du numéro du 3 janvier à celui du 2 mai 1926 de la revue hebdomadaire *Sandê mainichi* (『サンデー毎日』, Sunday mainichi).

[130] 「湖畔亭事件」の第一回も、例によって好評であった。春日野君は、当時の大毎重役の誰かが（その名を忘れたが）第一回の原稿を読んで、激賞したということを伝えてくれた。そのくせ、この小説もプロットは殆んど出来ていないままに、締切りに追われ、ともかくも書きはじめたものである。 ERZ 28, 188.

[131] Publié d'octobre 1926 à avril 1927 dans *Shinseinen*. Voir résumé de l'histoire en annexe.

[132] こういう告白をすることは、私の旧作の読者に対して何とも申訳ないのだけれども、「パノラマ島奇談」を除く、私の過去の連載長篇は、程度の差こそあれ、凡てこの調子であった。普通の小説は書いているうちに登場人物が勝手に動き出すのだから、このやり方でも差支えないのだが、探偵小説に限っては、これではろくなものが出来るはずはない。では、なぜ充分筋を考えてから書きはじめないのかと反論され

La lecture de son autobiographie montre que Ranpo sera toujours à la recherche de temps pour pouvoir rendre dans les limites imparties sa production journalière, hebdomadaire ou mensuelle. Pourtant, il faut constater que ces problèmes de respect des engagements contractuels envers les journaux et les revues sont surtout présents dans les premiers temps de la production de romans longs. On remarque que son passage à la Kôdansha et son statut de grand écrivain populaire ayant finalement accepté son incapacité à appliquer les règles contraignantes du roman de détective orthodoxe le libèrent de ce carcan. Le mois précédant le début de la publication du *Masque d'or* dans *Kingu*[133], il annonce à ses futurs lecteurs qu'ils n'auront pas affaire à un roman de détective traditionnel.

> Ces derniers temps j'ai la volonté d'abandonner le « roman de détective » traditionnel pour me lancer dans un « grand roman de détective », d'une tout autre envergure. Et *Le masque d'or* que je vais vous présenter en marque le premier pas.
>
> Le héros à l'œuvre dans cet opus n'est autre que notre détective amateur bien connu, Akechi Kogorô. Cependant, lui aussi est en pleine évolution. Dans notre récit, il devrait être capable d'une activité des plus considérables. Je suis confiant dans le fait que son adversaire démoniaque saura sûrement étonner les lecteurs. L'écrivain que je suis s'interroge sur sa propre capacité à effectivement gérer ce personnage incroyable. Mais c'est en cela aussi que je ressens davantage d'intérêt dans l'écriture de ce récit.[134]

Au-delà des techniques purement commerciales que Ranpo applique en ajoutant le suffixe « grand » (「大」, « dai ») à son texte, le lecteur de cette annonce découvre non seulement un Akechi Kogorô marqué par l'action et non plus par la réflexion[135], mais aussi un écrivain qui assume une écriture en devenir qu'il ne maîtrise pas entièrement. On peut y

---

だろうが、過去の私には、なぜか、どうしてもそれが出来なかったのである。筋を考える前に第一回の締切りが来るというのは、実は口実で、もっとほかに理由があると思う。私は性格として息の短い短篇作家なのかも知れない。それが人真似をして、無理に連載ものなど書いたので、ああいう結果になったのかも知れない。私にはそのほかに思いあたるところがないのである。このことは、もう一歩深く自己分析して見る必要があるのかも知れない。そして何事か自ら悟るまでは、遂に長篇小説は書けないのかも知れない。 ERZ 28, 188-189.

[133] Publié de septembre 1930 à octobre 1931.

[134] 私は、最近、従来の「探偵小説」を脱して、もっと舞台の広い「大探偵小説」へ進出したいと思っている。今回の『黄金仮面』は実にその第一歩である。　本編活躍の主人公は、例のお馴染の素人探偵明智小五郎であるが、彼も段々成長しつつある。今度の小説では、相当大きい活躍が出来る筈だ。相手役の悪魔は恐らく読者を驚かせるに足る人物だと信じている。作者はその驚くべき人物を、果してよく扱いこなせるかどうか自ら危む程であるが、そこがまた本篇執筆について作者が一層興味を感じている所以でもある…… ERZ 7, 86.

[135] Lors de sa première apparition, Akechi Kogorô, partageant en cela l'attitude d'Hercule Poirot, ne montre aucun intérêt pour l'arrestation effective du criminel. Ce qui l'attire, c'est avant tout la résolution de l'affaire, la réflexion et le plaisir qu'il peut en tirer. Dans *Le meurtre de la Côte D*, c'est par la presse qu'il apprend que le criminel s'est rendu aux autorités, car il ne pouvait supporter le poids de son acte. La résolution de l'énigme (la compréhension des événements) et l'aveu du meurtrier sont présentés comme deux choses totalement distinctes.

voir bien sûr un effet d'annonce de la part de Ranpo et de la revue mais les extraits que nous avons cités auparavant montrent combien cette affirmation reflète une certaine réalité. Ces lignes sont l'expression d'un écrivain qui se laisse envahir par son texte, quitte à ne plus à en être maître.

Ses parutions précédentes, tout d'abord dans *Shinseinen*, puis dans des revues appartenant à la Hakubunkan, lui avaient laissé un espace de liberté qui s'était exprimé sous la forme des récits préfigurant la mode de l'*ero-guro-nansensu*. Lorsqu'il est approché par des représentants de la Kôdansha, il refuse dans un premier temps pour deux raisons : tout d'abord, il considère que le *tanteishôsetsu* n'a rien à voir avec la littérature populaire[136], ensuite, il craint pour sa liberté d'écrivain une fois dans le sérail de cette maison d'édition commerciale qui pourrait exiger de ses écrivains-maison de mettre un frein à tout ce qui pourrait paraître trop radical (comprendre, à cette époque, les descriptions par trop violentes de l'*ero-guro-nansensu*). Sa première expérience avec cette maison d'édition remontait à l'année précédente, en 1929, avec le début de la parution de *L'homme-araignée* dans *Kôdan kurabu*. Ses craintes sur les exigences formulées par la Kôdansha semblent ne pas s'être concrétisées[137] et la lecture de *L'homme-araignée* et des œuvres suivantes montre en effet que l'élément *ero-guro-nansensu* est particulièrement présent. *Le masque d'or* est cependant différent. Du fait de sa parution dans *Kingu*, les éléments les plus caractéristiques de cette mode sont absents : plus de meurtres sanguinolents, plus de scènes à la sensualité trop forte. Prenant en compte les conditions de publication de cette revue, Ranpo explique sa décision ainsi :

> Aussi, intéressé, je me lançai dans un récit festif, à la Lupin, et décidai de ne pas y intégrer d'éléments tels que ceux relevant de la psychologie de la déviance. […] Finalement, je pense que cette œuvre [*Le masque d'or*] est parmi tous mes récits longs le plus flamboyant et le moins maladif.[138]

Le changement de support éditorial nous permet de dégager les constantes de l'œuvre de Ranpo, surtout dans son rapport à l'acte de lecture puisque, comme nous le voyons ci-dessus, c'est avant tout dans la prise en compte d'un lectorat différent que *Kingu* se distingue des autres revues de la Kôdansha.

---

[136] Voir p. 122.
[137] ERZ 28, 399.
[138] だから、私もその気持になって、ルパンふうの明るいものをと心がけ、変態心理などを持ち出さないことにした。[…]そういうわけで、この作は私の長篇小説の中でも、最も不健全性のない、明るい作といえるのではないかと思う。 ERZ 7, 369.

La course-poursuite, symptôme de la lecture sérielle

L'absence de schéma narratif dans ses récits longs implique une lecture où le lecteur est obligé de rester sur ses gardes, ou plutôt, si l'on parle de contrat, une lecture où le lecteur exige d'être constamment surpris, au dépend d'une quelconque vraisemblance que Ranpo abandonne à l'orée du récit. Pourtant l'automatisme d'une telle lecture sous-entend aussi un appel au subconscient et donc à une volonté d'atteindre certains phénomènes essentiels qui ne seraient pas touchés par les aspects contingents de l'écriture[139]. Paradoxalement, la monstruosité de l'acte de lecture chez Ranpo serait liée au désir non exprimé mais accepté de laisser transparaître certains schémas fondamentaux du *tanteishôsetsu* à travers l'intercession du narrateur qui joue un rôle de commentateur dans la progression de l'histoire et dans la structure du récit.

D'autre part, pour le lecteur, lire, ou plutôt, « se laisser aller à lire », serait un des moyens d'atteindre cette connaissance. Ainsi, les longs récits de Ranpo sont irrigués par une jouissance toute enfantine marquée par l'expression plutôt connotée négativement « Mata ka ? Mata ka ? »[140]. On la retrouve en fait dans ses propres essais dès les premières années de sa carrière[141]. L'accumulation de coups de théâtre, déjà caractéristique dans ses nouvelles, prend dans ses longs récits, encouragée en cela par le format du feuilleton, des proportions étonnantes, amplifiant cette impression de vitesse vertigineuse. Dans la livraison du numéro d'avril 1931 du *Masque d'or*, la représentation de l'acte de lecture dans les romans et les journaux s'effectue par le biais du motif de la vitesse.

Le mois précédent, la livraison se terminait sur un événement choquant : Akechi Kogorô était assassiné dans son appartement par un tir de pistolet d'une voiture roulant à toute allure. Les dernières phrases de la livraison sont les suivantes :

> Notre Akechi Kogorô aurait-il été blessé ? Non ! S'il s'était agi d'une simple blessure, il aurait dû crier et appeler quelqu'un. Il aurait dû aussi se tordre de douleur. Mais son ombre ne faisait pas un mouvement et on n'entendait rien : se

---

[139] André Breton, dans sa définition du surréalisme, parle bien d' « automatisme psychique », de « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». (André Breton, *op. cit.*, p. 36).

[140] « Ce n'est pas vrai ! Encore une fois ? ».

[141] Par exemple, dans l'essai « Saikin no kansô » (「最近の感想」, « Récentes réflexions »), publié dans le numéro de janvier 1928 de *Shinseinen*, où il explique de manière paradoxale que l'impression ressentie par le lecteur avec ce *mata ka* est à proscrire absolument dans le roman de détective alors qu'il considère qu'un écrivain compétent est tout à fait capable, grâce à sa passion transmise par cet aspect redondant, de charmer son lecteur (ERZ 24, p. 71).

pourrait-il qu'alors, non ! Se pourrait-il alors qu'il ait déjà rendu son dernier soupir ?[142]

La mort d'Akechi est cependant génériquement impossible : le lecteur est donc dans ce cadre bien défini du texte paralittéraire sériel où il sait pertinemment que le héros n'est pas mort malgré ce que semble faire vouloir croire le texte. Cependant, le fait qu'Akechi soit, d'une façon ou d'une autre, confronté à la mort et soit amené à montrer comment il va se sortir de ce faux pas est potentiellement très jouissif pour le lecteur. En effet, le plaisir de lecture de ce type d'aventure n'est pas à rechercher dans une quelconque résolution. Le plaisir de lecture s'éprouve ici par les rebondissements incessants et la capture finale du criminel. Cette répétition systématique jusqu'à l'étourdissement provoque chez le lecteur un plaisir très proche du film d'horreur : le spectateur connaît pertinemment la chute mais il se délecte des trouvailles, des soubresauts de l'histoire jusqu'au clin d'œil final où le héros négatif qu'on croyait mort est en fait toujours vivant.

Ranpo n'oublie pas non plus d'impliquer le lecteur en le liant au narrateur par le possessif « notre » (「我が」, « waga »). Nous ne sommes plus dans le plaisir de la lecture actuelle mais plutôt dans le plaisir de la lecture future. L'acte de lecture se transforme pour devenir une attente, pour le lecteur, de la résolution de cette énigme, non pas du récit (le lecteur sait pertinemment que le détective n'est pas mort), mais du discours en tant que tel. On retrouve ici aussi cet aspect particulier qui veut que l'intérêt de Ranpo s'exprime avant tout dans le maintien de la continuité discursive – au détriment parfois de la lisibilité de l'histoire.

De manière symptomatique, c'est par un discours rapporté que la livraison d'avril commence. Le narrateur laisse la place à un article de journal qui relate à la manière des grands quotidiens de l'époque (c'est-à-dire de manière sensationnelle) les événements de la veille en insistant particulièrement sur les aspects les plus étranges de l'affaire : la disparition du corps d'Akechi et le passage d'une voiture de laquelle s'était échappée une fumée blanche[143]. Un des chapeaux de l'article définit même l'événement comme « une affaire étrange comme on en voit dans les romans de détectives » (「探偵小説そのままの怪事件」, Tanteishôsetsu sono mama no kaijiken)[144] tandis que l'autre revient sur la présence de cette

---

[142] 我が明智小五郎は傷ついたのか。イヤイヤ傷ついたばかりなら、声を上げて人を呼ぶ筈だ。身悶えもする筈だ。影が少しも動かず、声も立てぬ所を見ると、若しや、アア若しや、彼は已に息が絶えたのではなかろうか。 ERZ 7, 232.
[143] ERZ 7, 232-234.
[144] 探偵小説そのままの怪事件 ERZ 7, 233.

automobile. Le format journalistique en plein cœur du récit – un autre aspect récurrent de l'œuvre de Ranpo[145]– provoque une mise en abyme classique avec le lecteur lisant ce que lisent les personnages. Cette structure permet d'autre part, en mettant en parallèle les romans de détective et les automobiles, de comprendre l'importance de certains objets de la modernité que Ranpo introduit dans ces récits longs, plus particulièrement pour la Kôdansha, au premier rang desquels se trouve l'automobile, symbole de la vitesse[146]. Dans son article « *Ôgon kamen* : kâcheisu kotohajime » (「『黄金仮面』カーチェイス事始」, « *Le masque d'or* : les débuts de la course-poursuite en voiture »), Hara Katsumi 原克 affirme même que « *Le masque d'or* est un texte qui ne peut se penser sans l'automobile »[147].

On sait que certains critiques japonais voient en cet auteur un des représentants les plus en pointe de la modernité du Japon d'avant-guerre. La lecture du *Masque d'or* par Hara correspond à cette vision moderne de l'œuvre de Ranpo. L'auteur de l'essai constate que la description des courses-poursuites et de la vitesse dans cette œuvre n'est pas réaliste (manque de mouvement, pas de soubresauts), faisant l'hypothèse que Ranpo ne s'appuierait pas au cours de la production de ses textes sur une expérience réelle du monde[148]. S'il est vrai que Ranpo n'était pas forcément attaché au réalisme de la situation, nous avons vu qu'il n'était pas pour autant coupé d'une certaine réalité. Mais ce qui nous semble le plus intéressant, c'est que du point de vue de la structure littéraire, *Le masque d'or*, malgré toute la modernité, la nouveauté qu'il apporte, est en nette continuité par rapport aux œuvres précédentes de Ranpo.

Ainsi, cette vitesse, mise au devant de la scène à partir des années dix par les Futuristes, puis rapidement utilisée par le cinéma, que ce soit dans les films comiques de Buster Keaton (1895-1966) ou les adaptations par Feuillade de Fantômas, trouve un nouvel exutoire à partir des années vingt dans la littérature policière avec le début du genre *hard-boiled* qui se veut en opposition au modèle plus classique dont les lieux de prédilection sont les manoirs, les demeures bourgeoises, les paquebots et les trains, tous des espaces qui se retrouvent hors du temps. Au contraire, le *hard-boiled* se veut plus proche des pulsations du

---

[145] C'est particulièrement visible dans *Le magicien* où les articles conservent une présentation proche de celle qu'ils auraient pu avoir dans de véritables journaux.

[146] Dans *Le Masque d'or*, on trouve aussi des hors-bords, des avions qui filent à toute allure, sans compter bien sûr les courses-poursuites à pied.

[147] 『黄金仮面』は自動車ぬきでは考えられないテキストである。 (Hara Katsumi, « *Ôgon kamen* : kâcheisu kotohajime », (「『黄金仮面』カーチェイス事始」, « *Le masque d'or* : les débuts de la course-poursuite en voiture ») in *Kokubungaku : kaishaku to kanshô bessatsu : Edogawa Ranpo to taishû no nijusseiki*, p. 102).

[148] *Ibid.*, p. 105.

cœur de la ville, avec une surreprésentation de l'élément mécanique, de cette fameuse automobile qui permettra aux gangs de perpétrer leurs crimes, de s'enfuir aussitôt, mais qui permettra aussi à la police de les poursuivre. Jean Tulard, pour définir ce mouvement représenté par Dashiell Hammett[149] ou Raymond Chandler[150] à ses débuts, explique que « Privés et gangsters en sont les principaux héros, le sexe et l'alcool, les moteurs, et le sado-masochisme y devient le sentiment dominant »[151]. Les textes sérialisés de Ranpo dans la Kôdansha peuvent être liés à ce genre de *hard-boiled* dans le sens où les éléments modernes y sont très présents. Cependant, Akechi Kogorô n'est pas, et il ne peut pas être, le Continental Op, Sam Spade ou Philipp Marlowe : dans la maison Kôdansha des années trente, surtout dans *Kingu*, c'est seulement à travers la vitesse, l'élément le moins problématique, le moins politique en apparence, qu'il trouve à exprimer cette fameuse modernité.

Le masque d'or est à ce titre l'œuvre la plus spectaculaire. Les courses-poursuites entre Akechi et celui qui se révèlera être Arsène Lupin sont extrêmement nombreuses. Toutes ont ceci de particulier qu'elles se terminent par la fuite effective du Masque d'Or/Arsène Lupin.

La quatrième livraison débute ainsi avec une course-poursuite en hors-bord. De par son style, elle agrège toutes les techniques de Ranpo pour donner cette impression de vitesse. Le lecteur en était resté à la découverte du corps sans vie d'une jeune femme, Koyuki, repêchée au beau milieu d'un lac. Le narrateur (et le lecteur) en étaient amenés à la conclusion que le meurtrier ne pouvait que se trouver parmi les six occupants de la barque. L'extrait suivant ne comporte que les parties descriptives (nous avons soustrait à dessein les dialogues pour mieux saisir la structure du récit) :

> Bizarre, vraiment bizarre. A part les policiers, Akechi Kogorô et le pêcheur propriétaire de la barque, il n'y avait personne dans l'embarcation. Ils étaient au beau milieu du lac, éloignés de la rive.

---

[149] L'œuvre de Dashiell Hammett (1894-1961) a permis de dépasser la conception du roman policier comme un conflit opposant seulement un détective privé à un meurtrier dans un univers feutré comme chez Agatha Christie. Le genre que met en place Hammet, le *hard-boiled*, est violent et donne une description désabusée de la cité. Ses deux personnages fétiches sont d'abord le Continental Op, puis Sam Spade. *The Red Harvest* (*La moisson rouge*, 1927) et *The Maltese Falcon* (*Le faucon maltais*, 1929) sont sans doute ses œuvres les plus connues car elles mettent en place ce roman policier « dur à cuire ».

[150] Raymond Chandler (1888-1959) est l'autre grand du roman policier américain avec Hammett. Chandler met en avant dans ses récits l'atmosphère qui entoure les intrigues qu'il développe. Lui aussi énonciateur de règles de composition du roman policier, il a produit quelques uns des chefs-d'œuvre du roman noir : *The Big Sleep* (*Le grand sommeil*, 1939), *The Lady in the Lake* (*La dame du lac*, 1942). Certains de ses scénarios sont adaptés avec succès au cinéma : *The Blue Dahlia* (*Le Dahlia bleu*, 1946, par George Marshall) ou *Strangers on a Train* (*L'inconnu du Nord-Express*, 1951, par Alfred Hitchcock).

[151] Jean Tulard, *Dictionnaire du roman policier*, Paris : Fayard, 2005, p. 331.

Dans l'esprit des protagonistes pris par surprise s'était fait jour une vague idée à peine croyable. Et si ? Et si par hasard ?... Ils frissonnèrent à cette pensée extraordinaire.

Et soudain, le bruit d'explosion d'un moteur résonna sur toute la surface du lac. En même temps Akechi Kogorô poussa un cri. Dans les regards de ceux qui s'étaient brusquement retournés brilla un rayon de lumière absolument terrifiant, celui du hors-bord jusqu'à présent traîné par la barque et qui s'éloignait à toute allure. Son conducteur – quand avait-il changé d'embarcation ? – était le pêcheur, en principe propriétaire de la barque où ils étaient tous. […]

Akechi, qui avait été devancé, le visage tordu par la colère, sauta sur le moteur et commença à conduire. A nouveau, une course-poursuite sur les eaux du lac ! […]

Akechi, tout en conduisant, cria à l'inspecteur Namikoshi. […]

Alors qu'il criait ainsi, la vitesse de la barque augmentait rapidement et elle rattrapait le hors-bord du malfaiteur. […]

Mais que se passe-t-il ? Que c'est étrange ! Il devrait bien sûr savoir que l'embarcation de ses poursuivants était plus rapide. Et s'il savait pertinemment qu'il allait se faire rattraper, pourquoi avait-il fui ainsi ? […]

Akechi, la barre à la main, jeta un coup d'œil sans raison particulière dans la barque. Il avait été pris d'un doute inexplicable.

Et alors, Ah ! Mais qu'arrive-t-il ? Le plancher de la barque était déjà recouvert d'une dizaine de centimètres d'eau et on entendait un bruit désagréable d'eau qui s'engouffrait.[152]

Akechi comprend alors qu'ils sont tombés dans le piège du Masque d'or qui a percé un trou au fond du bateau pour empêcher leur poursuite. Le chapitre se termine par le cri de victoire d'Arsène Lupin :

Et, au loin, l'immense éclat de rire du malfaiteur. Il avait attiré la barque de ses poursuivants près du milieu du lac, avait changé subitement de direction et filait tout droit vers sa rive ouest. Et tout en agitant bien haut la main, il riait à gorge déployée, visiblement extrêmement satisfait.[153]

---

[152] 不思議、不思議、舟の上には警察の人々、明智小五郎、舟の持主の漁師の外に、誰もいない。場所は岸を離れた湖水の中だ。全くあり得ないことが起ったのだ。　あっけに取られた人々は胸に、漠然と、ある信じ難き考えが湧き上って来た。若しかしたら、若しからしたら……彼等はその異様な想像に慄然とした。　と、突然湖面に響き渡るエンジンの爆音。と同時に起る明智の叫び声。パッと振り向く人々の目に、今まで曳舟にしてあったモーターボートが、非常な速度で、彼等の舟を離れて行く、奇怪千万な光線が映った。ボートを操作しているのは、いつの間に乗り移ったのか、こちらの舟の持主である筈の漁師だ。[…]　出し抜かれた明智小五郎は、憤怒の形相物凄く、エンジンの所へ飛んで行って、運転を始めた。又しても、湖水の追撃戦。[…]　明智が運転を続けながら浪越警部に怒鳴った。[…]そんなことを怒鳴り合っている間にも、舟はグングン速度を増し、賊のモーターボートに追っていた。[…]おや、変だぞ。相手は追手の舟の方が早いことをチャンと知っている筈だ。見す見す追いつかれると分っているものを、何ぜあの様に逃出したのであろう。[…]　彼は舵を握ったまま、何ぜという訳もなく舟の中を見廻した。云い知れぬ不安に襲われたからだ。　すると、アア、これはどうしたことだ。舟の底に、もう二寸程も水がはいっていて、ジャブジャブと不気味な音を立てているではないか。 ERZ 7, 167-169.

[153] と、遥かに聞えて来る、賊の高笑い。彼は追手の舟を湖心に近く誘出して置いて、いきなり方向を転換し、湖の東岸へとまっしぐらに走っている。そして、高く手を振りながら、さもさも愉快そうに、カラカラと笑っている。 ERZ 7, 170.

Cette longue citation et sa conclusion permettent de bien comprendre comment fonctionne l'utilisation de la vitesse chez Ranpo mais aussi quel rôle elle peut jouer dans la compréhension de l'acte de lecture de ce genre de texte. Comme l'explique Hara Katsumi, la vitesse est appréhendée chez Ranpo comme un signe de la modernité, et non pas comme la réalité tangible qu'elle pourrait impliquer[154]. Les personnages sur les différentes embarcations ne sont pas mouillés, ne sont pas éclaboussés, et en aucun moment la description ne va jusqu'à faire ressentir aux lecteurs ce que glisser sur l'eau à toute allure pourrait physiquement signifier. Comme le montre la structure narrative de l'extrait, l'important chez Ranpo est, à travers la vitesse, de surprendre son lecteur. Les nombreuses interjections qui émaillent le récit du narrateur et qui sont ici encore très ambivalentes du point de vue de leur statut[155] montrent que l'objectif premier de l'auteur reste l'effet d'étonnement que provoque ce phénomène de vitesse. On doit ainsi voir dans l'utilisation de celui-ci une nouvelle tentative de Ranpo qui, n'ayant plus la possibilité de faire appel aux images les plus dérangeantes de l'*ero-guro-nansensu*, essaie de rester dans la ligne droite de cette perturbation du texte.

En effet, cette vitesse, tout en s'appuyant sur l'image de la modernité, peut être considérée comme la métaphore de la lecture des textes sérialisés de Ranpo. A ce titre, la césure dans le cadre de la course-poursuite sur le lac est emblématique : la scène sur le plan d'eau s'étend de la fin de cette livraison au début de la suivante. La lecture est ainsi mise en suspens pendant un mois, provoquant une attente très forte du lecteur, technique bien connue des écrivains de feuilleton. Plus généralement, au niveau de l'entité textuelle, cette attente se laisse facilement appréhender puisque d'un récit à l'autre, Ranpo donne des indices d'une possible suite[156] : le lecteur est donc pris au piège d'une lecture infinie. Son horizon d'attente est par conséquent tiré vers un futur de la lecture, telle une lecture en devenir.

Dans le même temps, ce phénomène a pour conséquence d'accélérer le rythme de lecture, comme une personne qui trébuche et essaie de se rattraper sans y parvenir. Le

[154] Hara Katsumi, *op. cit*, p. 105.

[155] Qui, dans la première citation de la page précédente, s'écrie à la cinquième ligne : « Et si ? Et si par hasard ?... » ? La phrase suivante laisse à penser que ce sont les personnages de l'aventure qui s'adressent cette question. En revanche, vers la fin de l'extrait, le lecteur est confronté au même type d'exclamation qui ne se distingue formellement en rien de la précédente : « Mais que se passe-t-il ? Que c'est étrange ! ». Dans ce cas, la phrase suivante semble apporter un commentaire sur ce qui vient d'être lu, commentaire énoncé par le narrateur. L'ambigüité du statut de ces interjections est donc bien réelle.

[156] Par exemple, dans les trois textes narrant la saga d'Akechi, de Fumiyo et du jeune Kobayashi, Ranpo laisse sourdre de nombreuses informations sur certains événements annexes du futur texte.

lecteur, tout comme Akechi avec lequel l'identification est rendue quasiment obligatoire par Ranpo qui n'hésite pas à parler de « notre » détective, se voit ainsi sans cesse poussé à lire encore et encore, à la poursuite d'une conclusion qui n'en finit pas de se dérober au moyen de la fuite réussie du criminel. Cette course en avant est matérialisée par la structure en feuilleton, puis à un niveau supérieur, dans la série des romans longs de la Kôdansha. Comment ne pas y voir aussi la transposition dans le texte de la situation de l'auteur Ranpo toujours pressé de rendre ses livraisons aux représentants de la Kôdansha ? Le lecteur assisterait ainsi à une métaphore du travail d'écrivain : Ranpo s'identifie à Akechi, poursuivant, sans relâche et sans succès, ces criminels. On retrouve ainsi ce motif de la fuite dans la vie de Ranpo, où durant les années vingt et trente, il décide par trois fois d'arrêter d'écrire, ne se satisfaisant pas de son travail, pour partir dans de longs voyages, plus ou moins incognito à travers le Japon[157]. De même, il se compare à la fin des années trente à un criminel lorsqu'il raconte sa fuite de chez lui, ses nuits passées dans un hôtel de Tôkyô sans avertir personne, lors de la parution de *L'esprit malin* en 1933-1934, poursuivi par les représentants de *Shinseinen* pour lui réclamer la suite du texte dont la parution ne sera jamais achevée[158].

Ces fuites, qu'elles soient dans le domaine de la fiction ou de la réalité, ne cessent de donner au lecteur une forte impression d'échec. En effet, comme le montre l'extrait du *Masque d'or*, ces courses-poursuites, par mer, par air ou sur terre, se concluent souvent par la victoire – éphémère – du malfaiteur, repoussant un peu plus celle d'Akechi. Dans *Le masque d'or*, même si les trésors nationaux échappent finalement à Arsène Lupin, ce dernier parvient à s'enfuir. Dans la série pour enfants, Le Monstre aux vingt visages ne cesse de défier Akechi en réapparaissant à chaque début de nouveau récit, dans un éternel recommencement de la même geste. On pourrait ici aussi mettre ce schéma sur le compte de l'économie de ce type de motif dans la paralittérature. Mais dans les textes de Ranpo, les interjections qui accompagnent ces échecs nous mènent à envisager ces motifs d'un autre point de vue, celui de la présentation – didactisée[159] – de la manière de les lire.

---

[157] Les trois périodes d'arrêt sont : mars 1927 à juillet 1928, mars 1932 à octobre 1933 et mai à décembre 1935.

[158] Tout l'épisode concernant la parution chaotique de ce récit resté inachevé est longuement abordé par Ranpo dans un essai, « Akuryô zengo » (「悪霊前後」, « Lors de la parution de *L'esprit malin* », ERZ 25, 253-262). De plus, l'écrivain Kuze Teruhiko 久世光彦 a publié en 1992 un roman inspiré de cette période de la vie de Ranpo : *1934-nen fuyu – Ranpo* (『一九三四年冬—乱歩』, Hiver 1934 – Ranpo), Tôkyô : Shûeisha, 1993, rééd. Shinchôsha, 1997.

[159] Cette question sera largement développée dans la troisième partie.

Un répertoire de réactions pour le lecteur

Ainsi, au début du *Masque d'or*, Arsène Lupin tente de dérober une perle d'une valeur considérable, alors qu'elle est présentée à l'Exposition Industrielle de 1928[160]. Sa fuite se joue de sa propre image (et donc du texte de Ranpo) puisqu'il arrive à se faufiler par la porte arrière d'un des pavillons composant cette exposition, celui des spectacles. Or, à ce moment précis – on saura rapidement qu'Arsène Lupin avait parfaitement calculé son stratagème – était donnée une comédie basée justement sur l'affaire du Masque d'or dont les méfaits tenaient alors en haleine tout Tôkyô. La course-poursuite se trouve ainsi mise en abyme dans le cadre d'une pièce de théâtre où l'acteur principal se révèle être le véritable protagoniste. Et Ranpo, à travers les descriptions des réactions des spectateurs, donne finalement à lire au lecteur du roman ce qu'il attend de ces derniers, comme s'il offrait un manuel de réactions possibles :

> Tout en sachant qu'il s'agissait d'une comédie, les spectateurs étaient tellement effrayés qu'ils retenaient leur respiration, et, dans le silence le plus complet, ils n'avaient même pas la force de détourner leurs yeux du visage du monstre.[161]

Mais alors que certains spectateurs se rendent compte de quelque chose d'anormal, la majorité continue à penser qu'elle est toujours dans le cadre de la pièce.

> Soudain, la scène s'illumina. C'était la marque du passage de la partie fantastique à la partie comique. A cet instant, trois amusants policiers accoururent, suite à l'appel d'une personne pas très courageuse.
>
> Quelques rares spectateurs tremblaient, pressentant quelque chose, et furent même sur le point de crier lorsqu'ils les aperçurent ; au contraire, la majorité des gens avait éclaté de rire. Enfin c'était la comédie ! On avait l'impression qu'ils étaient finalement sauvés. On savait depuis le premier jour des représentations qu'à ce moment de la pièce trois agents faisaient leur entrée. Et il était convenu qu'alors, le spectacle prenait tout d'un coup une tournure farfelue. Il était normal que les spectateurs éclatent de rire.[162]

---

[160] Il y a effectivement eu une exposition durant l'été 1928, l'Exposition de Tôkyô pour l'Industrie Nationale en l'honneur de l'Intronisation du nouvel Empereur (Daireikinen Kokusan shinkô Tôkyô Hakurankai, 大礼記念国産新興東京博覧会). Les documents de l'époque montrent une tour dont Ranpo s'est sans doute inspiré pour la scène de la fuite d'Arsène Lupin (Cf. Hashizume Shin.ya 橋爪伸也 (dir.) *Bessatsu Taiyô : Nihon no hakurankai Terashita Takeshi korekushon* (『別冊太陽 日本の博覧会 寺下勍コレクション』, Numéro spécial de *Taiyô* : les expositions japonaises la collection de Terashita Takeshi), Tôkyô : Heibonsha, n°133, 2005, p. 107-111).

[161] 喜劇としりながらも、余りの怖さに、見物は息を呑んで、静まり返って、怪物の顔から目をそらす力もない。 ERZ 7, 100.

[162] 突如、舞台が明るくなった。怪談から喜劇への転換だ。そこへ臆病者の知らせによって、三人の滑稽なお巡りさんが駆けつけて来る。 ある予感に震えていた少数の見物人は、それを見ると、思わずアッと叫び相になった程だが、一般の群集は、反対にゲラゲラ笑い出した。愈々喜劇だ。やっと救われた

Les effets de la course-poursuite sont donc complètement absorbés et assumés par la narration, les spectateurs s'étonnent, tout comme le lecteur. Cependant, Ranpo laisse à penser qu'il envisage différentes lectures, et différents lecteurs, de son texte présenté en abyme par la pièce. Mais que ce soient les spectateurs plus subtils qui pressentent une anomalie dans le déroulement de l'histoire, ou que ce soient les autres (Ranpo parle alors de « masse commune »,「一般の群衆」« ippan no gunshû »), qui se limitent au texte premier de la pièce, tous sont dans l'attente d'une surprise. A aucun moment, tout comme dans le texte du *Masque d'or*, il n'est demandé expressément au lecteur de mener l'enquête. Le but de la lecture, quel que soit le public, se trouve dans l'effet de surprise, et finalement dans un certain type de *non-compréhension* de ce qui est en train de se produire. L'échec des courses-poursuites où le lecteur s'identifie au détective devient ainsi une métaphore de l'impossibilité du déchiffrement.

Plus largement, l'acte de lecture de Ranpo, outre la monstruosité, propose une version paradoxale de la lecture : ne pas comprendre l'histoire revient à trouver un certain plaisir dans la réception de l'acte narratif.

3. Le point ultime du plaisir : l'énigmaticité[163] du texte

L'acte de lecture des textes de Ranpo, comme nous l'avons vu jusqu'à présent, s'exprime au moyen d'une mise en abyme généralisée dans la structure même du texte. Ces schémas narratologiques, par leur répétition sérielle, ne peuvent que finir par marquer l'encyclopédie du lecteur et par imposer l'image d'un certain type de lecture : complaisance dans le voyeurisme et mise en spectacle du développement d'un texte pour une part incontrôlable et non-normatif.

Tout cela semble à première vue nous mener très loin d'un des aspects fondateurs du roman de détective : l'enquête policière, la résolution d'une énigme. Nous avions déjà

という感じである。初日からここへ三人の巡査が登場することに極っていた。そしてお芝居はそれからウンと馬鹿馬鹿しくなることが分っていた。見物が笑い出したのは当り前なのだ。 ERZ 7, 101.

[163] Dans la préface à son ouvrage *Enigmaticité de la littérature*, Jean Bessière définit l'énigmaticité de la manière suivante : « l'énigmaticité […] traduit une récusation de la clarté manifeste, une dissimulation de cette clarté, et l'accès à quelque intelligence par le moyen même de l'obscurcissement » (*Enigmaticité de la littérature*, Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. XI). Pour Bessière, l' « énigmatique » en lttérature correspond d'abord à un questionnement autoréflexif sur le concept de littérature. Dans les pages qui vont suivre, nous verrons que les textes de Ranpo usent de cette énigmaticité pour interroger le texte policier.

expliqué que notre analyse prenait son point d'appui sur les textes dans leur aspect le plus brut et non sur une grille de lecture générique construite a priori qui aurait pour conséquence que seulement certains récits de Ranpo seraient adoubés à travers les valeurs cardinales du genre policier. Pourtant, tous les longs récits écrits par Ranpo ont ceci de commun qu'ils sont la mise en scène d'aventures policières avec la présence d'un détective (Akechi la plupart du temps) qui doit capturer un malfaiteur pour sauver une victime, une famille, voire le Japon dans son entier. Si ces textes sont d'abord des aventures qui s'appuient *ad libitum* sur le retournement de situation (à chaque livraison, voire à chaque chapitre dans une même livraison), l'objectif ultime d'Akechi ou des autres détectives est de résoudre un problème. Sa réalisation est simple : elle consiste en la disparition du criminel. De l'incipit à la clôture, le lecteur assiste ainsi aux développements du récit devant mener à cette conclusion.

Pourtant, les textes longs de Ranpo posent problème au niveau de la gestion de l'intrigue et offrent par conséquent une version très originale de celle-ci. En effet, l'aspect sériel que nous avons abordé plus haut implique la connaissance en amont des adjuvants et des opposants[164] par le lecteur. Ces récits ne répondent plus au cadre classique du *whodunit*. Le lecteur connaît le criminel dont Ranpo n'hésite pas à donner le surnom dès le titre et à décrire l'aspect au cours des premières pages du texte. Dans *L'homme-panthère*, le lecteur, dès les premières lignes, fait connaissance avec un être étrange à propos duquel le narrateur s'emploie longuement à décrire la langue qu'il compare à celle d'un félin[165]. Le phénomène est encore plus important dans les récits pour enfants puisque le criminel, dans chacun des récits, se révèle être quasiment toujours le même, apparaissant sous les traits du Monstre aux vingt visages. Par conséquent, l'acte de lecture impliqué par ce genre de texte ne peut proposer un horizon d'attente axé sur la quête de l'identité ou même sur la déduction du modus operandi du criminel. En effet, le lecteur est souvent convié à assister directement aux actes répréhensibles du héros négatif. La ressemblance de ce schéma avec les grands classiques de la littérature policière occidentale ne doit pas faire oublier la spécificité de l'œuvre de Ranpo. En effet, que ce soit dans la geste de Rouletabille ou de Fantômas, la question de l'identité du héros se révèle souvent liée à celle de son opposant : le père de Rouletabille, Ballmeyer, un grand bandit à la réputation internationale, est démasqué sous

[164] Pour reprendre les termes du schéma actantiel défini par Algirdas Julien Greimas dans *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris : Larousse, 1966, rééd. Paris : Presses universitaires de France, 1986.
[165] ERZ 7, 241-249 (chapitre intitulé *La langue féline*).

les traits du détective Frédéric Larsan dans *Le secret de la chambre jaune*[166] tandis que Juve, le détective à la poursuite de Fantômas, se révèle être le frère du bandit. Chez Ranpo, la quête identitaire, au niveau de l'histoire, est absente[167].

Un récit de l'absence : *La bête dans l'ombre*

Et pourtant, malgré cela, la lecture des récits longs de Ranpo laisse présager une énigme qu'il faut donc chercher ailleurs. Comme nous allons l'expliquer dans les pages qui vont suivre, elle n'est plus inscrite dans la trame du récit mais dans le discours véhiculé par le narrateur. Tout comme lors de la scène où la pièce du « Masque d'or »[168] donnée lors de l'exposition de 1928 est présentée[169], le récit n'est pas touché par l'intrusion du véritable masque d'or. C'est seulement au niveau de la réception de la scène que l'on peut percevoir une différence. Les spectateurs (les lecteurs) tentent de donner une signification à ce qu'ils voient, signification qui dépend de leurs propres connaissances et aptitudes à déchiffrer le spectacle/texte qu'ils ont devant les yeux.

L'intrigue se trouve ainsi déplacée au niveau du discours tenu par l'auteur puisque l'organisation textuelle est de son ressort. Au fond, Ranpo propose, ou plutôt impose, à son lecteur, non pas de résoudre l'énigme du texte mais plutôt l'énigme du discours : comment vous lecteurs pouvez-vous être pris, entraînés par l'acte de lecture ? Dans le même temps, comme le suggère sa première nouvelle, le plaisir de cette résolution de l'énigme réside a contrario dans la représentation de cette incapacité par les personnages de résoudre celle qui est interne à l'histoire, telle une définition masochiste de la lecture : le lecteur est confronté au plaisir de sa propre défaillance, à travers les personnages qui sont

---

[166] Gaston Leroux, *Le mystère de la chambre jaune*, publié pour la première fois dans le supplément littéraire de *L'illustration* en 1908. Gaston Leroux (1868-1927) écrit des articles de journaux, dont des chroniques judiciaires, avant de se lancer dans l'écriture. *Le mystère de la chambre jaune* (1907) lui apporte la célébrité et donne naissance au personnage de Rouletabille. Considéré comme un auteur de roman policier, ses œuvres sont souvent marqués par l'aspect fantastique (*Le fantôme de l'Opéra*, 1910). Il a poussé à son plus haut degré le motif du crime en chambre close.

[167] Après-guerre (dans *Sâkasu no kaijin* (『サーカスの怪人』, Le monstre du cirque, publié de janvier à décembre 1957, dans *Shônen kurabu*), Ranpo donnera des informations sur l'identité du Monstre aux vingt visages : de son véritable nom, Endô Heikichi, il faisait partie d'un cirque où il exerçait ses talents d'acrobate, avant d'en être chassé suite à son échec pour prendre la tête de celui-ci.

[168] Pour éviter toute confusion, « Masque d'or » fera référence à la pièce présentée dans l'œuvre du même nom, que nous continuerons à mentionner son titre indiqué en italiques.

[169] Voir p. 230.

ses supports de réflexion. Le texte de Ranpo permet ainsi de dépasser cette « expérience de la déception » comme l'explique Jacques Dubois[170].

Dans *La pièce de deux sen*, le lecteur, tout comme le personnage dupé, ne parvient pas à résoudre l'énigme du hold-up dans l'usine. Premièrement parce qu'il n'y a pas véritablement d'énigme, deuxièmement parce que l'intrigue est fondée entièrement sur une supercherie du narrateur. Ici Ranpo avait-il finalement pour objectif de faire participer son lecteur à la résolution de l'énigme ? Matsumura – le personnage piégé – ne fait que tenter de trouver une solution à l'histoire montée de toutes pièces par le narrateur. Le lecteur se trouve ainsi identifié à l' « enquêteur » mystifié par l'auteur de cette supercherie. La réception de cette nouvelle, même si le lecteur a été autant dupé que Matsumura, se fonde plutôt sur la représentation de cette non-résolution de l'énigme et, comme l'exprime le narrateur, de jouir de celle-ci. On se trouve ainsi devant un aspect paradoxal du *tanteishôsetsu* de Ranpo dont l'un des horizons d'attente est à rechercher dans la mise en scène de l'impossible résolution des énigmes, ou pour reprendre un vocabulaire isérien, des blancs qui permettent aux lecteurs d'apporter leurs contributions à l'acte de lecture[171].

Dans le genre policier, cet aspect de la lecture est fondamental puisque c'est précisément dans les interstices du discours des personnages (narrateur ou pas), dans leurs non-dits, dans leurs mensonges, que la solution se cache très souvent. Jacques Dubois parle ainsi de « l'effet du soupçon » à propos des indices et empreintes qui parsèment le roman policier : sont-ils vraiment des signes pouvant mener à la résolution de l'énigme ? Ce questionnement provoque ainsi une mise en doute généralisée du texte[172]. Le défi du lecteur est alors d'arriver à discerner ce qui est vraiment significatif de ce qui ne l'est pas pour trouver la réponse à l'énigme posée. Il ne s'agit de rien d'autre dans *La pièce de deux sen* lorsque Matsumura, accompagnant le lecteur, déchiffre le code secret puis mène son enquête. Mais outre ce motif classique du roman policier, le lecteur se trouve impliqué aussi dans le plaisir d'une lecture basée sur la découverte finale que tout le récit n'est qu'une immense supercherie, motif prenant le pas sur la nécessité de résoudre l'énigme.

---

[170] « L'issue, le dénouement qui correspondent à la levée d'une tension patiemment entretenue, sont censés nous procurer aussi le contentement que donne la solution du problème, et d'autant mieux que celle-ci s'exprime avec élégance. Or, le « lecteur policier » fait, à cet endroit tant convoité du texte, l'expérience de la déception. Les fruits ne tiennent pas la promesse des fleurs. Le nom du coupable, tant requis, enfin énoncé, n'émerge que dans le désenchantement. Ce n'était donc que cela… » (Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 143).
[171] Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 318-319.
[172] Jacques Dubois, *op. cit..*, p. 131-135.

Cette situation discursive peut être avantageusement mise en parallèle avec le *rakugo*. Dans cet art de la scène, de très nombreuses histoires se terminent par une surprise ; or il ne faut jamais oublier que les récits classiques de cet art du conte oral sont connus de l'auditoire[173]. L'effet de surprise de la chute n'est donc pas finalement à chercher dans la solution en tant que telle puisque beaucoup la connaissent déjà. Il se trouve bien plus dans la manière dont elle est amenée, dont le conteur tient son public en haleine jusqu'à la chute connue. C'est dans cette manière de « tenir son lecteur » qu'il faut voir la spécificité discursive des textes de Ranpo quand on leur applique l'indétermination comme critère d'analyse.

L'acte fondateur que représente la publication de *La pièce de deux sen* avec la mise en place d'un horizon d'attente marqué par l'erreur de lecture (donc la mise en scène de l'indétermination) se retrouve dans de nombreuses nouvelles mais aussi, de manière moins systématique, dans les romans longs. Dans celles-là, la variété du motif est évidente. Dans *Un ticket*, la résolution finale n'en est pas une car le détective déclare que sa solution est purement subjective et qu'une autre analyse des indices aurait pu amener à une conclusion autre. Dans *Le gang de la main noire*, il n'y a finalement ni crime, ni victime. Dans *Muyûbyôsha no shi* (『夢遊病者の死』, La mort du somnambule)[174], le héros, accusé par erreur d'un crime qui n'est en fait qu'un accident, finit par mourir en s'enfuyant. Dans *Dokusô* (『毒草』, L'herbe empoisonnée)[175], le narrateur mène ce qui ressemble à une enquête sur une herbe abortive mais, finalement, le texte se termine sur l'impossibilité de déterminer si c'est le narrateur, par ses paroles inconsidérées, qui a provoqué une vague d'avortements, ou si c'est un phénomène « naturel ». La dernière nouvelle d'avant-guerre, *La grenade*, reste dans le même type d'indétermination : l'enquête policière est un échec car le criminel a joué sur l'esprit de l'enquêteur fortement influencé par les romans de détective pour l'amener à se tromper sur l'identité de la victime.

Œuvre de transition, *La bête dans l'ombre*, récit long reprenant tous les motifs des nouvelles de Ranpo depuis 1923, pousse ce plaisir de l'indétermination à son paroxysme puisque non seulement le texte trompe son lecteur du début jusqu'à la fin mais de plus, il ne désigne pas le criminel de manière décisive. Cet aspect, lié à l'utilisation extensive du retournement de situation, est violemment attaqué par de nombreux écrivains et critiques

[173] Anne Bayard-Sakai, *op. cit.*, p. 138.
[174] Publié dans le numéro de juillet 1925 de la revue *Kuraku*. Le titre original était légèrementdifférent : *Muyûbyôsha Hikotarô ni shi* (『夢遊病者彦太郎の死』, La mort de Hikotarô le somnambule).
[175] Publié dans le numéro de janvier 1926 de la revue *Tantei bungei*.

de l'époque, y voyant – à juste titre – une des techniques d'écriture de Ranpo[176]. L'attitude de Hirabayashi Hatsunosuke est de ce point de vue exemplaire car elle est fortement ambivalente, pour ne pas dire paranoïaque, tiraillée d'une part entre la lecture effective du texte et ses effets sur le lecteur et, d'autre part, les exigences sous-tendues par le genre policier. Hirabayashi commence par les éloges d'usage ; on peut penser qu'ils s'appuient cependant sur un certain fond de vérité.

> Moi aussi je lisais le numéro spécial : comme le numéro de septembre était sorti alors que je venais de partir en voyage, je l'achetai sur mon lieu de séjour pour le lire ; quant à celui d'octobre, je le lus aussitôt sorti. De ce point de vue, *La bête dans l'ombre* est une réussite complète. De plus, le prière-d'insérer de l'auteur en septembre avait eu un énorme effet publicitaire, augmentant davantage l'attente du numéro suivant.[177]

Pourtant, malgré cette « réussite complète » de l'œuvre, Hirabayashi lui trouve un défaut rédhibitoire. En effet, même s'il considère que « l'attente du lecteur n'a pas été trahie »[178] du fait que ce dernier voit ses prévisions complètement déjouées, le critique considère que les retournements de situation à répétition ne rendent pas service à l'œuvre.

> Je ressens surtout cette impression lors du point culminant de l'œuvre qui mène à cette dernière « conclusion inattendue ». L'auteur, à propos des menaces proférées envers Shizuko et de l'identité du meurtrier d'Oyamada Rokurô son mari, amène de manière très enlevée le lecteur à faire glisser ses suspicions d'Ôe Shundei à Oyamada, puis de celui-ci à son épouse. Et finalement, l'auteur la fait se suicider. Pour ma part, je trouve déjà horrible le fait que Shizuko se donne la mort. Cependant, l'auteur, ne pouvant se contenter de cela, distille à nouveau le doute selon lequel Shizuko serait la meurtrière, ressort Ôe Shundei qu'il avait fait disparaître et qui était devenu un être irréel, pour faire retomber sur celui-ci un énorme doute. Tout cela gêne particulièrement le lecteur. Pour le dire plus franchement, c'est désagréable. C'est comme si on avait fait exprès de déposer sur la langue du lecteur venant juste de manger un fruit et de boire un café un plat de porc au goût très marqué pour lui laisser un arrière-goût.[179]

---

[176] Dans *Quarante ans de roman de détective*, Ranpo cite les critiques d'Inoue Yoshio, Ôtsuki Kenji, Hirabayashi Hatsunosuke, Morishita Uson, Kôga Saburô, Kosakai Fuboku et Minagawa Shigeo. ERZ 28, 347.

[177] 私も増刊の分を読んで、九月号は雑誌が着くとすぐに旅に出たので、旅先で買って読み、十月号の分も雑誌が着くと真っ先に読んだ。その点で「陰獣」は完全に成功している。ことに九月号の作者の付言は、次号に対する期待を一層深からしめる、広告的効果を多分にもっていた。 Hirabayashi Hatsunosuke, « Injû sono ta » (「陰獣その他」, « *La bête dans l'ombre*, etc. »), in Nakajima Kawatarô, *Edogawa Ranpo : critiques et analyses*, p. 29. Essai publié en novembre 1928 dans *Shinseinen*.

[178] 読者の期待は裏切られはしなかった。 *Ibid*, p. 29.

[179] ことに私は最後の「予期せざる結末」へ導いてゆく、いわばこの一篇のクライマックスの部分に於いてその感を深くするのである。作者は小山田六郎の夫人静子に対する脅迫及び小山田六郎の殺人の犯人について、大江春泥から、小山田六郎へ、小山田六郎から静子へと鮮やかに、読者の嫌疑を転向させて行った。そして遂に静子に自殺をさせた。私は静子が自殺をするのすら既に悪どいと思う。ところが作者は更にそれだけではあきたらないで、もう一度静子が犯人であるということに疑いをはさみ、一度抹

L'attitude de Hirabayashi est particulièrement significative dans le sens où, en tant que critique littéraire influencé par le roman policier orthodoxe, il ne peut accepter l'absence de conclusion et l'indétermination finale généralisée de *La bête dans l'ombre*. Dans son essai, il affirme ensuite considérer comme caractéristique de Ranpo le refus de laisser le lecteur résoudre l'énigme par ses propres moyens (Ranpo utilisant pour cela les retournements de situation à répétition). Pour le critique, il s'agit d'une erreur dans l'appréhension du roman de détective qui doit, selon lui, laisser une marge de réflexion au lecteur. Mais comme nous l'avons vu dans les pages précédentes, Ranpo ne se situe pas, dans le cadre de ses fictions, dans cette optique-là. Ses récits, quand bien même ils porteraient l'étiquette de *tanteishôsetsu*, sont aussi des œuvres qui imposent une forte présence de l'auteur (souvent à travers le personnage du narrateur). Il est donc normal, comme le remarque justement Hirabayashi, que « l'auteur ne puisse s'empêcher de vouloir soumettre l'imagination du lecteur et entonner un chant de victoire »[180]. Hirabayashi ne peut éviter dans le même temps de laisser transparaître à travers son commentaire le plaisir qu'il a ressenti en tant que lecteur pris dans les rais du texte. Prenant à son corps défendant, sans doute, une attitude des plus classiques et conservatrices lorsqu'il s'agit d'atteindre la plénitude lectorale évoquée plus haut[181], le critique ressent un « arrière-goût » amer, une impression de « désagrément » à la lecture du texte de Ranpo. Kôga Saburô tient à peu près le même discours dans sa critique publiée dans le même numéro que celle de Hirabayashi. Il aurait préféré que la majeure partie du chapitre douze (le dernier chapitre revenant sur le doute final du narrateur) n'ait pas existé et, tout comme Hirabayashi, il considère que l'auteur ne doit pas volontairement provoquer la confusion dans l'esprit du lecteur[182].

C'est Inoue Yoshio qui semble avoir, quelques années plus tard[183], réussi à saisir l'importance de l'indétermination et sa fonction dans l'œuvre de Ranpo. Pour lui, la fin ne pose pas de problème en soi et il s'intéresse bien plus à la technique de l'auteur pour tenir le lecteur en haleine, ce qu'il nomme du terme de « suspense du roman de détective » (「探偵小説的サスペンス」, « tanteishôsetsuteki sasupensu »). Il le définit en ces termes :

殺して架空の人物としてしまった大江春泥をはひっぱり出してこれに濃厚な嫌疑を向けている。これは読者にとって非常に迷惑である。積極的に言えば不快ですらある。折角、果物を食って珈琲をのんでしまった読者の舌の上へ、しつこい豚料理か何かを出して、後味をのこさせるようなものである。 *Ibid*, p. 29-30.

[180] 読者の想像力を屈服せしめて作者が凱歌をあげてはやまぬ *Ibid*, p. 30.

[181] Voir p. 155.

[182] ERZ 28, 348.

[183] Dans son essai « Analyse de *La bête dans l'ombre* ».

> Le suspense du roman de détective est un type d'instabilité, de doute rempli d'attente, attente non seulement dirigée vers la résolution de l'énigme, mais aussi suscitée lorsque le lecteur prévoit vaguement l'évolution du récit ou bien le résultat de ses réflexions.[184]

Même si la question de la résolution est encore présente dans la réflexion d'Inoue, elle doit cependant partager la place avec le développement du récit. Ainsi, d'une lecture entièrement vouée à la résolution finale, la lecture de *La bête dans l'ombre* exemplifie une lecture tournée vers le texte même. L'acte de lecture devient un acte infini, axé vers un futur devenant à chaque instant présent. L'intérêt des textes comme *La bête dans l'ombre* n'est plus la conclusion mais la transformation. L'indétermination se trouve ainsi généralisée dans le cadre textuel puisque tout le dispositif tend vers la mise en place d'un suspense récurrent.

L'organisation de l'indétermination

Comment ce dispositif peut-il se mettre en place, et surtout perdurer, dans des textes au long cours qui parfois s'étirent sur plus d'un an ? Nous avions dit que les catégories interrogatoires classiques du roman de détective (qui est l'auteur du crime ? comment le crime a-t-il été perpétré ?) ne fonctionnent plus chez Ranpo car elles sont simplement rendues caduques dès les premières lignes des romans longs. Le suspense, résultat de l'indétermination, est en fait marqué par un phénomène qui nous ramène directement à l'acte de lecture. Ranpo met en place au cours de ses textes un jeu très fourni de questions qui finissent par s'imposer comme horizon d'attente incontournable : le lecteur se trouve ainsi entouré tout le long de l'évolution du texte par ce que l'on pourrait appeler un halo d'indétermination. Les questions récurrentes portant sur toute la trame du récit, sur le futur de l'action, sur ce que vient de lire le lecteur, etc. provoquent une mise en doute généralisée de l'acte de lecture, débouchant sur un suspense, non pas à propos de l'identité du criminel mais à propos de la lecture en tant que telle. En effet, le lecteur, sûr jusqu'à un certain point de l'identité des personnages, en vient à s'interroger sur sa propre manière de lire du fait même que le narrateur ne cesse de lui faire des remarques quant à sa *bonne manière de lire*. C'est tout ce contexte de lecture qui nous incite à désigner ce

[184] 探偵小説的なサスペンスとは、単に謎の解決に対する期待、というだけでなく、読者が筋の発展の方向、或は、ある推理憶測の結論を朧げに予測することによって生ずる、期待に充ちた一種の不安、気懸りである。 Nakajima Kawatarô, *op. cit.*, p. 43.

phénomène sous le terme de halo d'indétermination. En effet, s'il n'est jamais fait explicitement référence à cette indétermination au cours des récits, force est de constater que le lecteur reste plongé dans ces questions récurrentes.

Pour montrer que cette technique touche tous les aspects de l'œuvre de Ranpo, nous nous proposons d'analyser sa première œuvre pour enfants, *Le monstre aux vingt visages*. Ce genre pour cet auteur marque une sorte d'aboutissement dans sa carrière. Contraint par les pressions de plus en plus fortes de la censure (mais aussi conséquence d'un essoufflement de sa créativité), il écrit ces récits pour enfants qui lui permettent de revenir vers un public qu'il avait déjà voulu toucher durant ses années de jeunesse, et de réutiliser de nombreux schémas narratifs employés dans ses œuvres antérieures. La claire identification du public – le « jeune lecteur » – provoque dans le texte un renforcement de l'implication du narrateur : conduire le lecteur vers un certain type de lecture, vers le *bien lire* devient une préoccupation majeure. Comme nous le verrons dans la troisième partie de notre étude, cette attitude est fortement liée à la volonté de Ranpo d'éduquer son lecteur. Or les enfants représentent un public captif.

L'objectif dans *Le monstre aux vingt visages* n'est pas de démasquer le criminel. Non seulement ce dernier est capable de se transformer en de multiples personnages, mais surtout, l'auteur explique dans la préface, dans une affirmation venant corroborer le peu d'intérêt de Ranpo pour l'identité de ses criminels:

> Mais alors, quel âge a vraiment ce voleur ? Quelle est son apparence ? Absolument personne ne l'a vu jusqu'à maintenant. Il possède vingt visages mais personne ne sait quel est le sien parmi eux. Encore pire ! Lui-même a peut-être oublié son véritable aspect. Il faut dire qu'il ne cesse d'apparaître devant les gens avec tant de visages et de silhouettes différents ![185]

Cette marque de l'impossibilité d'obtenir une réponse aux questions essentielles de l'économie du roman policier se trouve exprimée tout au long du *monstre aux vingt visages* dans les adresses au lecteur.

[185] では、その賊の本当の年は幾つで、どんな顔をしているのかというと、それは誰一人見たことがありません。二十種もの顔を持っているけれど、その内のどれが本当の顔なのだか、誰も知らない。イヤ賊自身でも、本当の顔を忘れてしまっているのかも知れません。それ程、絶えず違った顔、違った姿で、人の前に現れるのです。 ERZ 10, 11.

Les degrés d'indétermination dans les appels au lecteur

Celles-ci peuvent être classées en quatre catégories selon les diverses techniques de marques d'indétermination. Nous les présentons dans un ordre croissant d'indétermination. Le narrateur rappelle au lecteur un possible oubli (1), le narrateur propose une réaction-type mais laisse le choix au lecteur (2), le narrateur s'engage dans une explication puis la remet à plus tard (3), le narrateur pose des questions mais n'y répond pas (4), et finalement, le narrateur propose au lecteur d'imaginer certaines scènes (5). En voici quelques exemples significatifs :

(1) Mais cependant, chers lecteurs, ne vous en rappelez-vous ? Cette fenêtre par laquelle le voleur a sauté, c'est celle-là même dont avait rêvé le jeune Sôji.[186]

Attendez encore ! Il ne faut pas oublier le petit Pippo. En l'éclairant à la lumière de la lampe torche, on découvrait un pigeon.[187]

(2) Si le détective avait voulu attraper le voleur sur le quai, il n'aurait eu aucune difficulté. Mais pourquoi avait-il laissé passer cette chance ? Sans doute que nos chers lecteurs en trépignent de colère.[188]

(3) Dans sa main, il [le jeune Kobayashi] tenait un journal enroulé tel un bâton. Chers lecteurs, en vérité, il y a dans ce journal un article étonnant concernant le Monstre aux vingt visages.[189]

(4) Mais, tellement à la joie d'avoir arrêté le voleur, il y avait quelque chose que le jeune détective avait complètement oublié : où avait disparu le cuisinier qu'employait le Monstre aux vingt visages ? Où avait-il bien pu disparaître sans laisser de traces ? Qu'on ne l'ait pas retrouvé malgré une recherche de fond en comble de la maison, n'est-ce pas mystérieux ?[190]

---

[186] しかし、読者諸君は御記憶でしょう。賊の飛降りた窓というのは、少年の壮二君が、夢に見たあの窓です。 ERZ 10, 33.

[187] イヤ、その外に、もう一つピッポちゃんのことを忘れてはなりません。懐中電燈に照らし出されたのを見ますと、それは一羽の鳩でした。 ERZ 10, 70.

[188] 探偵はプラットフォームで賊を捕らえようと思えば、何の訳もなかったのです。どうしてこの好機会を見逃してしまったのでしょう。読者諸君はくやしく思っていらっしゃるかも知れませんね。 ERZ 10, 130.

[189] 手には、一枚の新聞紙を棒のように丸めて握っています。読者諸君、実はこの新聞には二十面相に関するある驚くべき記事が載っているのですが、しかし、それについては、もう少しあとでお話しましょう。 ERZ 10, 120.

[190] しかし、ここに一つ、賊が逮捕された嬉しさの余り、小探偵がすっかり忘れていた事柄があります。それは二十面相の雇っていたコック行方です。彼は一体どこへ雲隠れてしまったのでしょうか。あれほどの家探に全く姿を見せなかったというのは、実に不思議ではありませんか。 ERZ 10, 86.

(5) Ensuite, ce qui se passa sur la rive du lac, je le confie quelque temps à l'imagination de mes chers lecteurs.[191]

Ainsi s'éloigna la grande crainte de la famille Hashiba. Combien sa mère et sa grande sœur se réjouirent, je laisse cela à l'imagination de mes chers lecteurs.[192]

Chers lecteurs, veuillez poser un instant votre livre et réfléchissez. Que peut-il donc se cacher derrière la disparition mystérieuse du chef cuisinier ?[193]

Les citations du type (5) sont clairement une actualisation textuelle de ce qu'Iser nomme les « blancs » et les « négations » et qui forment un des axes centraux de sa réflexion sur la théorie de l'acte de lecture[194]. Cependant, si l'effet déclencheur est le même que dans la réflexion du philosophe allemand, les processus de mise en place chez Ranpo sont à ranger, ici aussi, dans le cadre plus large de la mise en abyme généralisée de l'acte de lecture chez cet auteur. En effet, l'acte de lecture classique, tel qu'il est défini par Iser, implique des « disjonctions » qui permettent au lecteur d'opposer ses propres représentations à celles du texte, entraînant le lecteur dans un rapport de discussion dialectique : le blanc est un espace où cette opposition peut se résoudre en une solution permettant la poursuite de la lecture. Or chez Ranpo, le lecteur est mis devant le fait accompli, devant le fonctionnement même du texte. Il lui est demandé franchement de « pose[r] [son] livre et [de] réfléchir », comme si le narrateur jouait le rôle de catalyseur de l'effet d'indétermination provoqué par un blanc.

La multiplication des phrases interrogatives dans la littérature enfantine de Ranpo se prête bien à une vision pédagogique, voire herméneutique de ce type de récit. Franck Evrard, à propos du roman policier pour la jeunesse, l'explique de la manière suivante :

> Comme le récit destiné à de jeunes lecteurs ne peut rendre difficile la solution de l'énigme, comme il ne peut dilater l'espace-temps de la lecture par de trop longs raisonnements déductifs et par une quantité trop grande de leurres, équivoques, réponses partielles ou suspendues, afin de maintenir l'énigme dans le vide de sa réponse, le régime herméneutique de l'énigme et de son élucidation fait place au régime narratif. Ce développement narratif (péripéties, rebondissements, coups de

[191] それから、池の岸辺で、どんなことが起ったかは、しばらく読者諸君の御想像にまかせます。 ERZ 10, 39.
[192] これで羽柴家の大きな心配は取り除かれました。お母さまお姉さまの喜びがどんなであったかは、読者諸君の御想像にお任せします。 ERZ 10, 59.
[193] 読者諸君、一つ本をおいて、考えてみて下さい。このコックの異様な行方不明には、そもそもどんな意味が隠されているのか。 ERZ 10, 87.
[194] ISER Wolfgang, *op. cit.*, p. 318-398.

théâtre, courses poursuites) permis par l'aventure et d'ailleurs réclamé par l'imaginaire des plus jeunes lecteurs. [195]

On retrouve dans cet extrait tous les motifs des récits de Ranpo, mais les techniques mises en place dès ses premiers textes, au moyen d'une autoréflexivité quasi-permanente, sont systématiquement mises en état de « représentation » : le jeune lecteur, dans *Le monstre aux vingt visages*, est fortement incité en de nombreux endroits du récit à porter un regard sur la progression de sa propre lecture. L'effet d'indétermination, à travers ses blancs, n'est pas laissé au bon vouloir du lecteur : ici aussi, l'auteur, à travers la voix du narrateur, impose autant que possible le déclenchement de ce même effet en indiquant une direction vers laquelle la réflexion du lecteur doit se diriger. Au cours de la lecture du deuxième opus pour enfant de Ranpo, *Le Club des jeunes détectives*, le jeune lecteur se trouve confronté à ce type d'élément :

> Chers lecteurs, mais qu'est-ce que peuvent bien être ces médailles ressemblant à des pièces d'argent ? Pourquoi le jeune Kobayashi en possédait-il autant ? Et, de plus, les disperser de différentes manières sur les routes empruntées par la voiture et devant la maison de style occidental, que cela pouvait-il signifier ? Essayez d'en imaginer un instant la raison.[196]

Le lecteur est guidé durant tout son acte de lecture et il est loin de cette liberté que pourraient laisser supposer ces blancs. La littérature enfantine, surtout dans une optique pédagogique comme Ranpo semble l'envisager, forme un support particulièrement propice à ce type de formule. Pourtant, cette analyse de l' « indétermination guidée » est un phénomène qui touche toute l'œuvre de Ranpo, nouvelles comme romans longs, public adulte comme public enfantin. Elle prouve combien, malgré la différence des formats et des publics, le rapport à la lecture dans l'œuvre de Ranpo répond toujours aux mêmes dispositifs. Ainsi, dans une de ses œuvres considérées comme l'une des plus représentatives de l'*ero-guro-nansensu*, *Le magicien*, le lecteur adulte est confronté au même type de questions orientant un schéma de lecture :

> Jirô ne savait rien, mais si vous, chers lecteurs, vous aviez été présents à ce spectacle de magie, vous auriez sans doute été pris d'effroi au point de crier à la vue d'un des artistes sur scène. Car la femme qui était allongée dans la grande citerne en verre du numéro de la Belle Aquatique, car la femme qui riait à gorge déployée et

---

[195] Franck Evrard, « Le roman policier pour la jeunesse ou la vérité en jeu », in Françoise Ballanger, *Enquête sur le roman policier pour la jeunesse*, Paris : La Joie par les livres, Paris bibliothèques, 2003, p. 36.

[196] 読者諸君、この銀貨のようなメダルは一体何でしょうか。小林君は、どうしてそんな沢山のメダルを持っていたのでしょうか。又、それを色々な仕方で、自動車の通った道路や、西洋館の門前に、撒きちらしたのには、どういう意味があったのでしょうか。その訳を一つ想像してごらん下さい。 ERZ 12, 46.

> dont la tête avait été coupée puis déposée sur une table, cette femme était la belle et jeune Fumiyo, la fille de ce monstre que vous aviez rencontrée avec notre regretté Akechi Kogorô, dans ce terrible bateau au large de Shinagawa. Dans ce cas, le clown, chef de cette troupe, n'était-il pas ce monstre de vengeance en personne qui avait alors injecté un terrible poison dans le corps du détective ? Alors, cette troupe s'était-elle installée, sous les traits de magiciens, dans le quartier d'Ômori tout proche de la demeure de la famille Tamamura qu'elle voulait attaquer ?[197]

La fréquence des ces questions, expression la plus directe d'une indétermination ayant pour effet de provoquer les réactions du lecteur, donnent finalement aux textes de Ranpo une impression de fausse liberté lectorale. L'acte de lecture est particulièrement encadré tout au long du récit et le lecteur, ici, est bien loin d'être cet acteur qui reçoit le texte comme bon lui semble.

Lire : une fascination magique

Une des ambivalences du texte de Ranpo se trouve dans l'absence de véritable énigme à résoudre. Comme nous l'avons vu dans les pages qui précèdent, le plus important, finalement, n'est pas la réponse à donner mais bien le suspense ressenti par le lecteur. La métaphore du magicien, et plus généralement des *misemono* 見世物 (spectacles de foire), est à ce titre exemplaire. Dans un essai de 1929, « Fukanôsetsu » (『不可能説』, « De l'impossibilité »)[198], Ranpo débute sa réflexion par une comparaison particulièrement forte :

> On peut dire qu'une des techniques importantes pour écrire un roman de détective est de faire découvrir une possibilité inattendue d'un phénomène apparemment impossible. Il s'agit en fait d'une adaptation à l'intention des adultes, adaptation plus logique de l'intérêt pour ces contes où apparaissent des chaussures et des baguettes magiques, ou d'une transcription artistique, autrement complexe, de l'attrait pour ces spectacles de prestidigitation où l'on fait sortir d'un chapeau une colombe.[199]

---

[197] 二郎は何も知らなかったけれど、若し読者諸君が、この手品の見物の中に混ったいたならば、舞台の上の一人物を見て、アッと叫声を発する程も、驚き恐れたに相違ない。何ぜといって、水中美人の演芸で、大きなガラス製タンクに横わった女、テーブルの上に、チョン切られた生首をのせて、ゲラゲラ笑った女は、諸君が亡き明智小五郎と共に、品川沖の怪汽船の中で出会ったことのある、あの怪物の娘の、文代という美しい少女であったからだ。して見ると、座長の道化服は、あの時明智に恐ろしい毒薬の注射針を擬した、復讐鬼その人であろうか。そうとしか考えられぬ。では、彼等は、狙う玉村一家に間近い、この大森の町に、手品師と化けて入り込んでいたのか。 ERZ 6, 101-102.

[198] Publié dans le numéro mars 1929 de la revue *Bunshô kurabu* (『文章倶楽部』, Le club de l'écriture).

[199] 探偵小説作法の一つの重大なコツは、一見不可能な事柄に、意外な可能性を見出す術だと云える。それは、魔法靴、魔法杖のお伽噺の興味を、もっと大人向きに、論理的科学にしたものであり、空っぽの帽子から鳩を取出す手品の興味を、一層複雑に、文芸的にしたものであると云える。 ERZ 25, 95.

Bien qu'il considère que ce genre de technique ne peut éviter, même pour les œuvres réussies, un côté enfantin[200], il n'en reste pas moins vrai que Ranpo dévoile ici ce qu'il attend de ses lecteurs. Lire un roman policier revient à se trouver dans la position du spectateur d'une séance de magie : s'émerveiller, mais sans comprendre les tenants et aboutissants de ce qui se passe sous ses yeux. Les romans longs sont à cet égard représentatifs de ce désir d'atteindre l'émerveillement quand bien même il s'agirait de scènes violentes, d'images cruelles. L'intérêt du lecteur est autrement plus important pour ces motifs-ci que pour la résolution d'une énigme que l'auteur se charge d'ailleurs d'évacuer très rapidement. Cet effet de fascination chez Ranpo se retrouve dès ses premières nouvelles. *La pièce de deux sen* met ainsi en scène l'attirance d'un des personnages pour la résolution d'une énigme mais aussi, dans un second temps, celle du lecteur qui est complètement pris au jeu. La chute finale ne donne pas de véritable réponse : le narrateur après avoir déclaré qu'il avait monté un canular, ajoute qu'il ne pourra pas expliquer l'origine de cette pièce de deux *sen*[201]. Cette nouvelle se termine sur une aporie totale : pas de résolution d'énigme (le butin du criminel n'a pas été retrouvé), pas d'explication sur l'origine de la pièce.

Pour résumer, cette première étape de notre analyse dresse l'image d'un acte de lecture perpétuellement autoréflexif, s'appuyant sur le dispositif narratif de la mise en abyme. Les textes de Ranpo ne sont jamais simplement des objets de lecture se limitant à un déchiffrage du code linguistique pour atteindre un plaisir aux formes les plus diverses : peur, empathie, joie, tension. Ils sont, comme nous l'avons vu, toujours doublés d'un second projet, celui de rappeler au lecteur qu'il est effectivement en plein acte de lecture. Le texte de Ranpo est ainsi « saturé » car, même dans les espaces où le lecteur pourrait reprendre un certain contrôle sur l'objet textuel, l'auteur s'empresse de les combler en proposant une marche à suivre. La question du plaisir dans l'acte de lecture des textes de Ranpo est ainsi déplacée : de la résolution de l'énigme interne à l'histoire, elle se trouve réinvestie au niveau de la narration.

Dans le numéro de décembre 1935 de la revue *Purofiru*, alors qu'il avait définitivement quitté, pour la fiction, la scène du roman de détective orthodoxe, Ranpo s'applique encore à expliquer l'importance de ce qu'il appelle le *thrill*. Il s'oppose ainsi à une vision de plus en plus dominante dans la littérature policière.

---

[200] ERZ 25, 103.
[201] ERZ 1, 42.

> Sans remonter jusqu'à Van Dine pour retrouver la théorie du refus du *thrill*, on peut la rencontrer souvent dans notre activité quotidienne. Si je devais en donner un exemple récent et tout proche, je citerais l'essai sur le roman de détective de la femme écrivain Zeruurudo[202] traduit en tête de « la bibliothèque miniature » du numéro précédent de *Shinseinen* : « Bien sûr, le *thriller* a besoin d'une société apte à le recevoir. Mais nous, amateurs de romans de détective, ne sommes pas dans cette société. Nous ne voulons pas du *thrill* ressenti lors d'un meurtre et nous n'avons rien à faire de l'excitation du crime. Ce dernier est seulement une condition pour résoudre une énigme et c'est la résolution du crime qui est importante ». Elle s'exprime simplement au sujet des *thrillers*, aussi peut-être que cela n'a rien à voir avec le *thrill* de haute qualité dont j'ai parlé plus haut. Et pourtant, l'attitude purificatrice qui veut rejeter le *thrill* du roman de détective n'aura sans doute qu'une conséquence : appauvrir le genre. Et plutôt que de penser ainsi, ne faudrait-il pas voir son futur dans le mariage de la « logique » du roman de détective et de la « psychologie » du roman criminel et dans l'imbrication de ces deux attraits ? Pour parler réellement, tout cela n'est que pur débat et il n'existe en fait aucun roman de détective dépourvu vraiment de *thrill*.[203]

Pris dans un récit où l'acte de lecture se reflète dans un miroir, le lecteur mené par Ranpo, grâce aux techniques évoquées dans ce chapitre, se retrouve comme « coincé » entre deux conceptions de l'acte lecture. En effet, de par l'effet autoréflexif des récits, le lecteur ne cesse d'être renvoyé à son statut de lecteur et ne peut donc s'installer dans le texte, contrairement au lecteur en parfaite empathie avec les personnages. Et dans un second temps, ce refus de l'accès à l'histoire provoque l'ouverture d'un autre possible, celui de la narration. L'acte de lecture chez Ranpo, comme nous allons le voir dans le chapitre

---

[202] La « Bibliothèque miniature » est une des rubriques de *Shinseinen* de cette période. Il s'agit, comme l'explique la note introductive, de présenter, en les résumant ou les simplifiant, les articles intéressants de la presse étrangère. Ranpo fait ici référence en fait au numéro de décembre de cette revue où l'on peut en effet trouver la traduction d'un article, « Tanteishôsetsu kanken » (『探偵小説管見』, « Mon opinion sur le roman de détective ») d'une certaine Kazarin (Catherine ou Katherine) Zerûrudo (カザリン・ゼルールド), paru dans une revue américaine dont le titre est traduit en japonais par *Doyô bungaku hyôron* (『土曜文学評論』, Critique littéraire du samedi). Nous pensons qu'il s'agit de la revue littéraire *Saturday Review of Literature* (Revue littéraire du samedi, actuellement *Saturday Review*) dont la publication a débuté en 1924. A ce stade de nos recherches, nous n'avons pas encore retrouvé le texte d'origine auquel Ranpo fait référence.

[203] スリル絶縁論はヴァン・ダインに遡らずとも、我々の日常屡々目にする所である。最も手近な一例を示せば、先月号「新青年」の縮刷図書館の冒頭に訳されたいるゼルールド女子という人の探偵小説論にもこれがある。「勿論スリラアにはスリラアの社会があろう。しかし我々探偵小説ファンはその社会にはいない。我々は殺人事件のスリルを求めず、又犯罪のキック（刺戟）に用はない。犯罪は単に一つの解決条件であり、犯罪の解決こそ重要なのである」と云うのだ。これは単に所謂スリラアについて云っているので、私の上述したような高等スリルには及んでいないのかも知れませぬけれど、それにしても、探偵小説からスリルを排斥する潔癖は、結局それを貧困にするばかりであろう。そういう考え方をするよりも、探偵小説の「論理」と犯罪文学の「心理」とを結婚させ、その両方の魅力を綯いまぜて行く所に探偵小説の将来があるのではないか。実際について云えば、そういう議論だけは行われていても、本当にスリルと絶縁した探偵小説なんてありはしないのだ。 ERZ 25, 93-94.

suivant, place le lecteur dans une position particulièrement instable. On lui refuse l'histoire mais on lui ouvre grand les portes de la narration.

CHAPITRE II

Le lecteur dans les textes de Ranpo : le refus de l'illusion référentielle

Le changement d'ère, suite à la mort de l'empereur Taishô, le 25 décembre 1926, marque aussi une étape décisive dans l'œuvre de Ranpo. C'est à la fois une période de doute, de questionnement sur soi-même et sur sa position en tant qu'écrivain, et, aussi, une période où débute une véritable reconnaissance publique de son œuvre comme du genre du *tanteishôsetsu*. Si l'on reprend les indications biographiques et bibliographiques qu'il inscrit dans son autobiographie *Quarante ans de roman de détective* en tête de chaque nouvelle année, on peut percevoir les mouvements contradictoires de cette période. A partir du 8 décembre 1926, « la publication en feuilleton du *Nain* débute dans les deux éditions (de Tôkyô et d'Ôsaka) du matin du quotidien *Asahi shinbun*. C'est [son] premier roman publié dans un journal »[1]. En mars 1927, il « ressen[t] du dégoût envers son récit pitoyable, *Le nain*, décide de cesser pour un temps d'écrire, s'installe au 62 Shita Totsuka du quartier de Totsuka (face à l'entrée de l'Université Waseda), confie la gestion d'une pension à [son] épouse et par[t] sur les routes »[2]. « A partir de juin, et ce pendant plusieurs mois, [il] erre de région en région, le long de la côte de la Mer du Japon ou encore du département de Chiba »[3]. En octobre paraît dans l'*Anthologie de la littérature populaire contemporaine* de Heibonsha[4] le volume consacré à Edogawa Ranpo qui suscite « Plus de 160 000 exemplaires, plus de 16 000 yen de revenus »[5]. Ces mouvements contradictoires, entre un genre et un auteur dont la

---

[1] 八日より東西朝日新聞(朝刊)に「一寸法師」の連載を始む。私の最初の新聞小説。ERZ 28, 182.
[2] 愚作「一寸法師」に嫌悪を感じ、当分筆を絶つことを決意、府下戸塚町下戸塚六二（早大正門前）に転居、妻に下宿屋を営ませ、私は放浪の度に出る。ERZ 28, 279.
[3] 六月より数ヵ月日本海沿岸地方、千葉県海岸其他諸地方を放浪す。ERZ 28, 279.
[4] 60 volumes furent publiés de mai 1927 à mars 1932. Voir à ce sujet Cécile Sakai, *op. cit.*, p. 58-59.
[5] 十六万数千部、印税一万六千余円　ERZ 28, 279.

reconnaissance est en plein essor et une attitude de fuite de la part de ce dernier, ont en commun d'être tous trois liés à la réception des œuvres de Ranpo en 1927.

La publication du *Nain* est en partie due à des contingences extérieures qui n'ont rien à voir avec Ranpo et le roman de détective. C'est la nécessité pour le journal de combler le vide entre l'arrêt brutal du feuilleton précédent et le suivant prévu plus tard qui a permis à Ranpo de publier son texte[6]. Ce hasard montre cependant que les journalistes de l'*Asahi shinbun* connaissaient Ranpo et considéraient que ces œuvres pouvaient prendre place dans le journal en touchant un lectorat qui n'était plus désormais confidentiel. C'est tout autant une consécration publique pour Ranpo que pour le genre qu'il représente. Cette publication permet ainsi à son auteur de toucher un public autrement plus large et divers que *Shinseinen*. Dans ses différents essais, Ranpo ne cesse de donner une image paradoxale du contexte de publication et d'écriture du *Nain* : écrit dans l'urgence, il n'aurait pas eu le temps de mettre en place d'intrigue et aurait ainsi provoqué l'inquiétude de la rédaction face aux retards de son manuscrit ; dans le même temps, le texte aurait été apprécié au point que dès la fin de la parution dans le journal, les studios de la Shôchiku et ceux de l'Association des Artistes de Cinéma Unifiés (連合映画芸術協会, Rengô Eiga Geijutsuka Kyôkai)[7] proposent d'adapter le roman au cinéma. C'est le studio de Naoki Sanjûgo 直木三十五[8] qui en est chargé et qui sort la même année sur les écrans *Le nain*[9]. Comme le déclare Ranpo dans le numéro d'avril 1927 de la revue *Tantei shumi* (『探偵趣味』, Goût pour la déduction) juste après la fin de la parution du récit :

> Alors que j'aurais dû refuser [la proposition de l'*Asahi shinbun*], on m'abreuva de beaux discours, et comme il s'agissait de 70 livraisons et donc que c'était court, j'eus envie de tenter quelque chose et je finis malheureusement par accepter : je me suis comporté de façon absolument honteuse. D'après le service des ventes du journal, il semble qu'il y ait eu une bonne réception en général, mais, en tout cas en ce qui concerne les lecteurs de romans de détective, il ne fait aucun doute que c'était une chose vraiment sans intérêt. J'ai l'impression d'avoir montré à la face du monde un

[6] Voir note 106, p. 96.
[7] Ce studio a été créé en 1925 par l'écrivain Naoki Sanjûgo (voir note suivante). L'aventure a duré seulement jusqu'en 1927 lorsque Naoki a décidé de se retirer de la production cinématographique suite à des problèmes financiers, ses films ne remportant qu'un succès mitigé.
[8] Naoki Sanjûgo (1891-1934) fait partie des grands représentants de la littérature populaire d'avant-guerre avec une spécialisation dans le roman historique. Il a aussi produit et réalisé de nombreux films à la fin de la période du cinéma muet. Son nom est actuellement associé à un des prix littéraires majeurs récompensant une œuvre de littérature populaire (alors que le prix Akutagawa s'adresse à la « grande littérature »).
[9] Réalisé par Naoki Sanjûgo et Shiba Seika 志波西果 (1900-1937), il sort dans les salles le 25 mars 1927.

des aspects les plus honteux de moi-même. Mais tout cela commence à tourner en justifications, je préfère m'arrêter là.[10]

Gêne envers ses compagnons de route qui sera concrétisée par son hésitation à participer au mouvement de la littérature populaire menée par Shirai Kyôji 白井喬二[11], gêne également envers sa propre œuvre bien loin des canons du genre que lui-même tente dans le même temps d'imposer. Mais surtout, il laisse apparaître à travers son discours, comme nous l'avions déjà remarqué dans le chapitre précédent, la prise en compte du « lecteur amateur » (ici, « lecteur de romans de détective », 「探偵読者」, « tanteidokusha ») et du « lecteur ordinaire » (ici, « genéral », 「一般」, « ippan ») Ranpo fait ainsi clairement la différence entre ces deux lectorats, l'un lettré, l'autre non : le discours tenu dans cet essai écrit au lendemain de la fin du *Nain* laisse à penser que son objectif d'écrivain était avant tout de toucher un public lettré, objectif qu'il ne dit ne pas avoir atteint.

La même année, Ranpo est à nouveau confronté au « lecteur ordinaire », à travers la mode des livres à 1 yen[12]. En octobre 1927 paraît dans l'anthologie précédemment citée de Heibonsha le premier volume consacré à Ranpo[13], le troisième de la série, après ceux de Shirai Kyôji et Emi Suiin 江見水蔭[14]. Dans son autobiographie, Ranpo exprime, malgré le succès du recueil, un rapport ambigu à l'égard de son lectorat :

> Cette période des livres à 1 yen qui était une forme de dumping dans le monde de l'édition n'est pas pour rien dans le désordre de cette industrie. Cependant, elle eut un grand rôle dans la diffusion dans tout le Japon, jusqu'au plus petit village, de la grande littérature et de la littéraire populaire, et dans l'augmentation exceptionnelle du nombre des lecteurs. Le roman de détective profita aussi de ce bienfait et il est indiscutable qu'il a gagné beaucoup de lecteurs qui ne connaissaient pas ce genre jusqu'alors.
>
> Aujourd'hui encore[15], lorsqu'une personne d'une quarantaine d'années me dit qu'elle a lu autrefois avec ferveur mes œuvres et que je lui demande dans quel

---

[10] 断ればよかったのを、いろいろいわれるし、七十回ということで、短いものだから、何とかしてみようと、つい引き受けてしまって、とんだ醜態を演じた。新聞社の営業部なんかの話では一般には受けていたようだけれど、少なくも探偵読者には実にお座のさめた代物だったに相違ない。恥を天下にさらしたような気がしている。だんだん弁解がましくなるからよす。 ERZ 24, 206.

[11] Shirai Kyôji (1889-1980) débute sa carrière en 1920. Il devient rapidement un des pivots de la littérature populaire en mettant en place la Société du 21 réunissant tous les représentants du genre et en publiant la revue *Taishû bungei*, espace d'expression de ces auteurs.

[12] Voir p. 96.

[13] Un second volume paraît en mars 1932. Ce sera d'ailleurs le soixantième et dernier volume de la série.

[14] Ecrivain aux multiples facettes, Emi Suiin (1869-1934), après avoir commencé sa carrière avec la *Ken.yûsha*, se tourne peu à peu vers la littérature populaire. Il écrit en 1895 un roman de détective *Nyôbô goroshi* (『女房殺し』, Le meurtre d'une épouse) qui lui ouvre les portes de la reconnaissance. Il produira aussi dans les années dix des récits de science-fiction. Il se fait aussi une spécialité des récits d'exploration.

[15] En 1952 (ERZ 28, 279).

livre elle les a lues, la majorité répond dans la revue *Shinseinen* ou dans l'*Anthologie de la littérature populaire contemporaine* de Heibonsha. Et parmi les hommes d'affaire qui n'ont guère de lien avec le roman de détective, le nombre de ceux qui les ont lues grâce à l'anthologie est extrêmement élevé. Ces personnes-là ne se souviennent plus du titre de l'anthologie mais répondent qu'il s'agit d'un livre épais à la couverture en tissu d'un noir bleuté.[16]

Ce lectorat nouveau que Ranpo a des difficultés à définir (« hommes d'affaire » est une façon particulièrement subjective de définir son lectorat vingt ans après les faits) est en fait celui qui va porter sa célébrité durant les années trente, célébrité que Ranpo qualifiera du terme de « célébrité vaine » (「虚名, « kyomei »)[17], ayant pour effet selon lui de l'éloigner des « lecteurs amateurs ».

Ces réflexions au cours et à propos de l'année 1927 qui voit donc l'œuvre de Ranpo évoluer vers un lectorat plus large, mais moins définissable, quittant par là même le cocon douillet des « lecteurs amateurs » , montrent combien le lecteur occupe une place importante dans la problématique. Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'acte de lecture représentait un élément essentiel dans la compréhension des textes de cet auteur, au point de pouvoir dire qu'un type de lecture autoréflexive et inquiète était imposé, à travers divers motifs et structures narratologiques, à ses propres lecteurs. Nous en avons conclu que Ranpo conduisait ses lecteurs du côté de la narration, leur refusant l'accès à l'histoire, autrement dit, empêchant la mise en place de l'illusion référentielle. Nous allons examiner cette question fondamentale dans ce chapitre.

Le personnage du lecteur, omniprésent dans les textes de Ranpo, se concrétise différemment tout au long de sa carrière. Il est parallèlement une composante essentielle de la structure textuelle de ses récits : il s'agit d'un des aspects les plus remarquables de l'œuvre, concrétisé par les innombrables adresses au lecteur. Il nous paraît essentiel de présenter les différents types de personnages-lecteurs dans les œuvres de Ranpo car, dans cet incessant va-et-vient que produit la lecture entre le texte et le lecteur réel, le personnage-lecteur

---

[16] この円本時代は、出版ダンピングとして、斯界を混乱せしめた罪も少なくなかったけれども、一方では、純文学、大衆文学を全国の隅々にまでひろめ、読者の絶対数を格段に増加せしめたという功績は大きかった。探偵小説もまたその恩恵を浴し、従来探偵小説というものを知らなかった多くの読者を獲得したことは、争い得ないと思う。　　現在でも四十歳以上の人に、「昔あなたの作を愛読しました」といわれたとき、「どんな本で読みましたか」と聞くと、雑誌「新青年」と平凡社の「現代大衆文学全集」で読んだと答える人が大部分で、余り小説に縁のなさそうな実業家などには、後者で読んでいる人が非常に多い。そういう人々は、全集の名もよく覚えていず、「青黒い布表紙の部厚い本で」と答えるのである。　ERZ 28, 298-299.

[17] 虚名　ERZ 28, 419.

s'avère être une source indéniablement très riche pour mieux saisir quel type de lecteur, et donc de lecture, Ranpo cherche à créer à travers ses récits.

1. Le personnage-lecteur face à l'illusion discursive

Les personnages de lecteur sont légion dans l'œuvre de Ranpo. Se dégagent trois types : le personnage lisant de codes secrets, le personnage lisant la presse, et le personnage lisant des œuvres existant aussi dans le monde du lecteur. Ils sont présentés ci-dessous en fonction de la complexité croissante du rapport entretenu, d'une part, entre ces personnages de fiction et le lecteur et, d'autre part, entre ces mêmes personnages et la question de l'intertextualité.

Le personnage-lecteur de codes secrets

Le premier type de personnage-lecteur, le plus simple, apparaît lorsque l'intertextualité est absente, l'objet lu étant totalement ancré dans la fiction textuelle, sans un quelconque rapport avec un autre ouvrage fictionnel ou réel. Il correspond au lecteur (déchiffreur) de codes secrets, motif qui intéresse Ranpo depuis longtemps puisqu'on le retrouve dans *Extraordinaire*[18]. Ces personnages sont particulièrement présents dans ses nouvelles, montrant que l'acte de déchiffrement est intimement lié à une vision orthodoxe du roman de détective, en rapport avec ce motif dans les œuvres séminales d'Edgar Allan Poe. Cette forte présence pourrait ainsi montrer que ces nouvelles, souvent considérées comme les plus abouties dans l'œuvre de Ranpo, sont encore très fortement influencées par ses lectures[19].

S'inscrivent dans ce groupe les personnages de Matsumura Takeshi (*La pièce de deux sen*) tentant de déchiffrer un code composé de bribes d'incantation bouddhique, de Fumiko et d'Akechi Kogorô (*Le gang de la main noire*) avec un message codé, du jeune frère du narrateur et de Kitagawa Yukie qui s'échangent des lettres également codées pour se

[18] Ranpo consacre toute une partie de son manuscrit *Extraordinary* à la cryptographie (de la page 189 à la page 213 dans notre ouvrage de référence). Il présente dans un premier temps une histoire abrégée de cette science et donne une liste des grands noms et grands ouvrages s'y afférant. Dans un second temps, la partie la plus importante, il procède à une classification des différents types de codes secrets.

[19] On trouve, à côté des codes, des œuvres littéraires appartenant seulement au domaine de la fiction. Nous ne les traitons pas ici car leur signification sera largement analysée dans la troisième partie de notre travail. Nous nous contenterons de dire qu'une œuvre de ce genre, *L'histoire de RA* dans *L'île panorama*, peut être considérée comme un « code secret hypertrophié » (voir p. 373).

déclarer leur amour, le premier en l'exprimant par l'espacement des envois, la seconde par le positionnement particulier des timbres (*Le journal intime*). Le personnage féminin de S (*Où un boulier raconte une histoire d'amour*) peut être aussi considérée comme une lectrice de ce type de codes secrets puisqu'elle en est la destinataire, à travers le positionnement particulier des boules de son boulier que s'évertue à installer chaque matin T, son amoureux transi. Cependant, ces codes secrets disparaissent pratiquement des romans longs, le seul ayant vraiment une importance dans le cours du récit étant celui présenté dans *Le démon de l'île isolée* et que vont déchiffrer les héros Moroto Michio et Minoura Kinnosuke. Il faut d'autre part constater que dans de nombreux cas (Matsumura, Yukie et le frère du narrateur, S), l'intrigue des nouvelles s'articule au niveau du non-déchiffrement ou du faux déchiffrement de ces codes, ce qui rappelle l'hypothèse précédemment évoquée de la jouissance de la non-compréhension.

Le personnage-lecteur de la presse

Un autre type de lecteur présent chez Ranpo, toujours sans recours à l'intertextualité, est celui qui lit des journaux, des magazines. Là encore, la barrière de la fictionnalité n'est pas traversée dans le sens où les journaux font uniquement référence à des événements internes à l'histoire. En revanche, à la différence du motif cryptographique, la lecture des journaux apparaît plus souvent dans les romans longs, sans doute l'expression d'une certaine familiarité générique entre le magazine dans lequel est publié le récit de Ranpo et le journal, tous deux des supports éphémères, parfois appartenant à la même entreprise. Les exemples sont très nombreux[20] et nous ne donnons ici que deux exemples.

Dans *L'homme-araignée*, les personnages-lecteurs sont d'abord des lectrices, puis des lecteurs, tous répondant à des annonces parues dans des journaux. Ranpo n'hésite pas à utiliser le titre d'un journal existant, l'*Asahi shinbun*, et à reproduire la présentation typique de ce genre d'annonces. Elles sont ensuite relues, découpées de leur support d'origine par

[20] L'entrée « journal » (en tant qu'objet) dans l'*Edogawa Ranpo shôsetsu kîwâdo jiten* (『江戸川乱歩小説キーワード辞典』, Dictionnaire des mots-clés des œuvres d'Edogawa Ranpo, p. 326-331) est l'une des plus importantes du dictionnaire avec presque 6 pages (sans compter l'entrée « journal », en tant qu'entreprise). Ce dictionnaire, publié en 2007 par Tôkyô Shoseki (écrit par Hirayama Yûichi 平山雄一, sous la direction de Shinpo Hirohisa et Yamamae Yuzuru) est le résultat, avec les les œuvres complètes publiées par Kôbunsha, de l'intérêt de plus en plus marqué par les milieux académiques pour l'œuvre de Ranpo. On y retrouve tous les mots-clés (personnages, lieux, objets, etc.) de ses récits avec un recensement de leurs occurrences dans les nouvelles et les romans (pour enfants et pour adultes).

les protagonistes[21]. Plus loin dans le récit, c'est toute la partie supérieure de la page société d'un journal qui est présentée, en conservant le format d'origine avec les titres, chapeaux, intertitres, le tout encadré pour marquer une distanciation avec le cours de l'histoire[22]. Dans *Le magicien*, on retrouve le même type d'insertion d'article de journal dont les lecteurs se voient spécifier une origine : ce sont des « habitants de Tôkyô » (「東京市民」, « Tôkyô shimin »)[23]. L'article crée un effet sensationnel en annonçant le meurtre par noyade d'Akechi.

Le personnage-lecteur lisant des œuvres réelles

Les récits de Ranpo sont également émaillés de personnages lisant des ouvrages attestés, créant par la même occasion un effet de réel. Dans *Le meurtre de la Côte D*, nouvelle où la « victime » est retrouvée dans l'arrière-boutique d'un bouquiniste, Akechi Kogorô, dont le minuscule appartement est littéralement enfoui sous les livres, est présenté comme un grand lecteur, autant d'œuvres de fiction (il cite *Double assassinat dans la rue Morgue* et *Le mystère de la chambre jaune* de Leroux)[24] que de travaux scientifiques. Le lecteur peut ainsi découvrir des extraits[25] de l'ouvrage du psychologue Hugo Münsterberg (1863-1916), *On the Witness Stand : Essays on Psychology and Crime* (A la barre des témoins : essais sur la psychologie et le crime)[26]. Mais d'autres personnages aussi citent des ouvrages : Minoura Kinnosuke (*Le démon de l'île isolée*) cite la traduction[27] par Mori Ôgai 森鴎外[28] d'*Improvisatoren* (*L'improvisateur*) de Hans Christian Andersen (1805-1875), ou la jeune Hide (toujours dans

[21] ERZ 5, 157-159.
[22] Les quatre chapeaux sont : « Encore une fois l'horreur, une jambe féminine a été retrouvée », « De la chair humaine à travers les fissures d'un objet en plâtre », « Je croyais que c'était un bout de chiffon » et « Une affaire terrible sans précédent » (ERZ 5, 185-188).
[23] ERZ 6, 68.
[24] ERZ 1, 196.
[25] ERZ 1, 208-210.
[26] Ouvrage publié en 1908 s'intéressant aux différents facteurs psychologiques qui peuvent influencer la déposition d'un témoin et l'issue d'un jugement.
[27] Mori Ôgai, *Sokkyô shijin* (『即興詩人』, L'improvisateur), publié de 1892 à 1901 dans la revue *Shigarami sôshi* (『しがらみ草紙』, Notes à contre-courant) puis *Mesamashigusa* (『めさまし草』, Herbes du réveil) avant de paraître en un volume en 1902 chez Shun.yôdô.
[28] Mori Ôgai (1862-1922) a marqué de son empreinte avec Natsume Sôseki 夏目漱石 (1867-1916) la littérature moderne de la fin de l'ère Meiji et du début de l'ère Taishô. Tout en menant une carrière au servide de l'Etat (en médecine), il fait partie des auteurs qui posent les fondations de la littérature moderne japonaise. Son œuvre est multiple : poésie, roman (en langue classique et moderne), traduction, réflexion critique. Il joue aussi le rôle de passeur entre l'actualité artistique en Occident et son pays (il est par exemple le premier à présenter le Futurisme à ses compatriotes).

Le démon de l'île isolée) découvre la lecture à travers des magazines[29] mais aussi grâce à *Omoide no ki* (『思出の記』, Souvenirs)[30] de Tokutomi Roka 徳冨蘆花[31].

L'effet de réel provoqué par la présence de lecteurs lisant la presse ou des œuvres attestées permet finalement à Ranpo d'utiliser l'illusion référentielle à des fins particulières. Nous avons maintes fois remarqué que son œuvre était marqué par le rejet de cette illusion. Bien sûr, cela ne signifie par qu'elle est totalement absente : l'illusion discursive vient plutôt bloquer un effet de réel trop important. Cependant, dans le cas particuliers de ces lecteurs intradiégétiques, on peut penser que l'illusion référentielle vient paradoxalement appuyer l'importance de la question de la lecture chez Ranpo. En d'autres termes, l'accès à l'histoire – condition essentielle pour le modèle paralittéraire selon Daniel Couégnas[32] – passe par la vraisemblance des personnages de lecteurs.

Or, parmi tous ces personnages, il est en un qui est particulièrement marquant : Yoshiko, l'écrivaine à succès de *La chaise humaine.* En effet, cette nouvelle, dont l'intrigue policière est plus que ténue, pour ne pas dire absente, présente in situ une lectrice en train de s'adonner à la lecture qui se révèle être la thématique principale du texte. Si le récit en tant que tel est intéressant (Ranpo constate que c'est une des nouvelles qui a le plus marqué les esprits[33]), on s'attardera ici davantage sur la description de cette femme en tant que lectrice et sur l'interaction entre celle-ci et l'expéditeur des lettres, personnage que l'on découvrira être un écrivain débutant. Le contexte du récit est particulièrement important car il offre une approche très intéressante du statut du lecteur dans l'œuvre de Ranpo[34].

---

[29] Hide donne les titres des revues suivantes : *Kodomo sekai* et *Taiyô*. La première revue n'existe pas tandis que la seconde fait référence à celle qui a été publiée de 1894 à 1928 par la Hakubunkan.

[30] Œuvre pour partie autobiographique de Tokutomi Roka (voir note suivante), publiée en 1901.

[31] Tokutomi Roka (1868-1927) a été fortement influencé par le christianisme et par les pensées de Tolstoï (qu'il rencontre lors d'un voyage au Proche-Orient et en Europe). Il est à l'origine d'un des succès de l'ère Meiji, *Hototogisu* (『不如帰』, Le coucou, 1898-1899) où sont décrites et dénoncées les difficultés et la mort d'une jeune épouse renvoyée dans sa famille pour cause de tuberculose tandis que son mari a été mobilisé pour la guerre sino-japonaise de 1894-1895.

[32] Il conclut ainsi son chapitre sur l'illusion référentielle dans *Introduction à la paralittérature* : « Donner au lecteur le sentiment intense d'avoir accès sans retenue au cœur d'un univers de fiction qui mime en fait avec parcimonie et partialité un réel à peine effleuré ; faire en sorte que le lecteur, tout compte fait, se love et s'enferme dans les limites étroites de ce qui n'est que du langage, mécanisé et usé : c'est là, me semble-t-il, une caractéristique de toute œuvre tendant vers le *modèle paralittéraire* » (Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 103).

[33] ERZ 28, 156.

[34] Nous avons analysé cette nouvelle, d'un point de vue différent, en nous focalisant sur la question des limites du genre épistolaire que pose *La chaise humaine* dans l'article « *La chaise humaine* d'Edogawa Ranpo ou le jeu sur les limites du style épistolaire » (Sekiko Matsuzaki-Petitmengin, Cécile Sakai, Daniel Struve (dir.), *Etudes japonaises, textes et contextes contextes : commémoration du 50e anniversaire de la fondation de l'Institut des hautes études japonaises du Collège de France*, Collège de France, De Boccard, 2011, p. 235-246).

L'héroïne de *La chaise humaine* : une lectrice « frappée » d'illusion discursive

Yoshiko est présentée dès les premiers paragraphes comme une écrivaine à succès, au point de faire de l'ombre à son mari qui travaille au Ministère des affaires étrangères. Cependant, très rapidement, en trois lignes, elle perd son statut d'écrivaine pour prendre celui de lectrice :

> Belle écrivaine accomplie, elle était devenue ces derniers temps célèbre au point de rendre transparent son mari, secrétaire du Ministère des affaires étrangères. Et, presque chaque jour, elle recevait à son domicile plusieurs lettres d'admirateurs inconnus.[35]

C'est dans la réception et la lecture de ces lettres que se noue l'intrigue de cette nouvelle puisque ce qu'elle prend pour une lettre se révèle être finalement dans les tout derniers instants du récit une fiction, inventée par un jeune écrivain qui souhaite aussi connaître son avis sur son œuvre. Yoshiko est prise au piège de sa lecture, pensant effectivement être en présence d'une lettre relatant des faits véridiques : son expéditeur, qui avait construit un fauteuil dans lequel il pouvait prendre place, lui avoue que le siège sur lequel elle trouve plaisir à s'asseoir depuis plusieurs jours n'est autre que celui qu'il a fabriqué, et finit par lui déclarer son amour. Or cette histoire de créateur de fauteuil s'installant à l'intérieur du mobilier pour d'abord dévaliser les clients d'un hôtel puis pour assouvir des pulsions plus sensuelles à travers le cuir du fauteuil est tout à fait typique des récits de Ranpo, jouant sur le voyeurisme, la difformité, la sensualité. Le lecteur assiste ainsi, à travers la réaction de Yoshiko et les techniques du jeune auteur (identifiable à Ranpo) à une explicitation en miroir du rapport entre le lecteur et l'auteur.

L'analyse de deux lettres montre que ce rapport s'exprime avant tout à travers des adresses au lecteur disséminées tout le long de celles-ci. Elles pourraient paraître évidentes dans le cadre épistolaire, où ces mêmes appels sont rhétoriquement nécessaires pour maintenir le lien de communication entre l'expéditeur et son destinataire. Mais, dans cette nouvelle, ces appels jouent un second rôle qui s'avère beaucoup plus important en ce qui concerne l'objectif final du créateur de ces lettres. En effet, lorsqu'il interpelle Yoshiko par

[35] 美しい閨秀作家としての彼女は、此の頃では、外務省書記官である夫君の影を薄く思わせる程も、有名になっていた。彼女の所へは、毎日の様に未知の崇拝者達の手紙が、幾通となくやって来た。 ERZ 1, 607.

un « Madame » (「奥様」, « okusama »)[36], il l'oblige à se remémorer que ce qu'elle lit est une lettre et à réintégrer le monde de sa propre réalité, alors que les espaces intermédiaires entre ces appels font irrésistiblement dévier la lectrice vers la fiction.

La lettre/fiction débute ainsi par un rappel immédiat de l'aspect véridique de l'objet, et donc du récit, que Yoshiko va lire :

> Chère Madame,
>
> Auriez-vous la gentillesse de pardonner encore et toujours l'outrecuidance d'un homme que vous ne connaissez pas et qui vous envoie si soudainement une lettre de manière si impolie ?
>
> A ces mots, Madame, vous devez sans aucun doute être étonnée. Je voudrais vous avouer maintenant le crime si extraordinairement étrange que j'ai commis.[37]

L'expéditeur de la lettre « contraint » Yoshiko, en plaçant le début de son texte de fiction sous les auspices de l'épistolarité et de la confession, à voir dans ce récit un objet concret et non pas une affabulation, une fiction (alors qu'au moment de l'ouverture du paquet qui contenait cette lettre, elle pensait trouver un manuscrit). Un autre exemple, plus loin dans le texte, montre l'effet du terme « Madame » :

> Madame, ne soyez pas offensée à la lecture de mes descriptions par trop crues. Je ressentis à ce moment une violente attirance amoureuse pour le corps d'une femme (il s'agit de la première femme qui s'était assise sur mon fauteuil).[38]

L'utilisation de l'appel au lecteur à ce moment précis du récit où Yoshiko pourrait se laisser emporter par la crudité du récit permet d'empêcher ce mouvement et de ramener l'écrivaine au niveau de sa propre réalité, celui de la lecture d'une lettre. Elle a aussi, nous pensons, comme effet paradoxal, la mise en confiance de la lectrice au sujet d'une histoire qui, sans ces appels au lecteur, pourrait passer pour une simple affabulation et serait incapable d'emporter l'adhésion de Yoshiko. Du point de vue narratologique, la répétition de « Madame » renvoie le lecteur de la nouvelle de Ranpo à son propre statut de lecteur. En effet, Yoshiko, lectrice intradiégétique, lit un texte de fiction que son auteur intradiégétique

---

[36] Le terme « Madame » apparaît neuf fois, tous dans la première lettre. Ils sont placés en des endroits stratégiques : majoritairement en début et fin pour renforcer l'effet de réel et quelques uns dans le cours de la lettre pour maintenir cette illusion. Dans la seconde lettre, « Madame » disparaît au profit de « sensei » (« maître »).

[37] 奥様、　奥様の方では、少しも御存じのない男から、突然、此様な不躾な御手紙を、差上げます罪を、幾重にもお許し下さいませ。　こんなことを申上げますと、奥様は、さぞかしびっくりなさる事で御座いましょうが、私は今、あなたの前に、私の犯して来ました、世にも不思議な犯罪を、告白しようとしているのでございます。　ERZ 1, 608.

[38] 奥様、余りにあからさまな私の記述に、どうか気を悪くしないで下さいまし、私はそこで、一人の女性の肉体に、(それは私の椅子に腰かけた最初の女性でありました。) 烈しい愛着を覚えたのでございます。 ERZ 1, 619.

a l'intention d'appeler « La chaise humaine ». Parallèlement, le lecteur réel lit une fiction portant exactement le même titre. L'auteur intradiégétique, comme nous l'avons dit, retient par ses appels sa lectrice ancrée dans sa propre réalité, l'empêchant de se faire complètement submerger par l'aspect fictionnel du récit qu'elle découvre. Il annihile régulièrement l'illusion référentielle dans laquelle elle pourrait tomber. L'auteur lui rappelle inlassablement que l'objet qu'elle a devant les yeux n'est pas ce qu'elle croit être : par ces « Madame », il lui rappelle qu'elle est en face d'une lettre, dont l'existence tangible invite la lectrice à penser que son contenu, vraisemblable, est en fait vrai.

Bien sûr, ces incessants appels ne sont utilisés que pour mieux tromper Yoshiko et la faire « succomber » à l'illusion discursive. Elle « tombe dans le piège » de l'écrivain car la fiction est réalisée à travers les appels au lecteur qui rendent vraisemblables le format épistolaire. Si le texte proposé n'avait pas possédé ce format communicationnel, Yoshiko n'aurait pas réagi si violemment en s'enfuyant du bureau où elle était assise.

A travers cette nouvelle, Ranpo présente ainsi un schéma, non plus de l'acte de lecture en tant quel, mais du statut du lecteur dans ses propres œuvres. En effet, la surreprésentation des appels au lecteur dans ses récits, courts ou longs, peut laisser présager que ce que tente le jeune écrivain admirateur de Yoshiko (nous rappelons : un double possible de Ranpo) est une exemplification de ce que Ranpo attend de la position du lecteur dans l'acte de lecture. L'écrivaine est littéralement prise dans les mailles du filet de sa lecture : elle ne peut s'échapper qu'en fuyant (c'est d'ailleurs à ce moment qu'arrive la seconde missive expliquant la supercherie). Mais, malgré sa fuite, elle ne pourra s'empêcher de lire la lettre/la fiction jusqu'au bout et sera incapable de la détruire.

Tout comme ce qui touche à Ranpo et à son rapport à l'écriture, le lecteur réel assiste ici au dévoilement de sa technique la plus importante pour guider son lecteur : l'illusion discursive « bloque » la reconnaissance de la fiction et implique la confiance du lecteur dans le discours. La majorité des récits de Ranpo fonctionne sur ce principe essentiel. Les questions du statut du lecteur, du jeu et de l'oralité que nous allons analyser dans les pages suivantes sont d'autres résultats des effets de cette illusion discursive, aspect absolument fondamental des techniques narratives des œuvres de Ranpo. De même, le fait que de nombreuses intrigues proposent une réflexion sur la réussite de l'acte de communication est fortement lié à cette même illusion. Ranpo, comme nous allons le voir,

annonce la réflexion qui va s'engager dans les années cinquante autour de la performativité du langage avec John Langshaw Austin et son ouvrage *Quand dire, c'est faire*[39].

2. Qui se cache derrière les adresses au lecteur ?

Nous avons vu que durant cette période charnière que représente l'année 1927 pour Ranpo ses essais et commentaires faisaient apparaître deux types de lecteurs : un « lecteur ordinaire » et un « lecteur amateur ». Or, cette représentation du lectorat de Ranpo est avant tout le résultat obtenu en analysant l'épitexte[40] accompagnant ses œuvres de fiction. Qu'en est-il effectivement dans les textes écrits durant les années vingt et trente ? Leur analyse nous permet-elle de dessiner le portrait-robot du lecteur-type tel que ses textes le laissent apparaître ?

Nous allons dans les pages qui suivent faire appel à quatre de ses œuvres choisies parmi des formats et des audiences différents, pour mettre à jour l'identité du narrataire, personnage représentatif du lecteur tel que les textes de Ranpo le laissent percevoir. Le corpus resserré de cette analyse prendra tout d'abord pour objet deux nouvelles, *Le gang de la main noire* (mars 1925) et *La grenade* (septembre 1934). Nous avons à dessein pris deux récits placés aux deux extrémités chronologiques de sa production de nouvelles d'avant-guerre pour bien saisir les invariants de l'identité du narrataire et certaines caractéristiques narratologiques permettant d'élargir notre réflexion à tout le corpus fictionnel de Ranpo de cette même période. Quant aux longs récits, nous examinerons *L'homme-araignée* (1929-1930) et *Le Club des jeunes détectives* (1937), les deux se différenciant tout autant par le lectorat visé (adultes/enfants) que par leur inscription dans un sous-genre particulier (roman de détective aux connotations *ero-guro-nansensu*/roman de détective pour enfants).

[39] John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire* (1962), trad. de l'anglais par Gilles Lane, Paris : Seuil, 1970. Il s'agit d'un recueil de conférences données en 1955 à l'Université de Harvard.
[40] Nous rappelons la définition de l'épitexte donnée par Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils* (Paris : Seuil, 1987, p. 346) : « Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité ».

Les possibilités statutaires du narrataire dans les nouvelles

a. *Le gang de la main noire*

Le gang de la main noire fait partie du recueil *Le test psychologique* étudié dans la première partie de notre travail. A ce titre, elle appartient à ces récits « fondateurs », à l'origine d'un horizon d'attente en formation. Du fait de la présence d'Akechi Kogorô et d'un code secret à déchiffrer, on peut tout aussi bien dire qu'elle préfigure aussi les romans longs des années trente.

La nouvelle se scinde en deux parties : la première section intitulée « (1) La réalité apparente » (「(上)顕れたる事実」, Jô : Arawaretaru jijitsu)[41] où se développe l'intrigue et sa résolution (qui n'en est pas vraiment une puisqu'Akechi refuse de donner la véritable raison de la disparition de Fumiko à sa famille) et la seconde répondant au titre de « (2) La réalité cachée » (「(下)隠れたる事実」, Ge : Kakuretaru jijitsu)[42] où Akechi révèle au narrateur (et au lecteur) la vérité de cette histoire d'un double amour contrarié.

L'identité du narrataire de la nouvelle est rapidement esquissée dès les premières pages du récit. Il est en effet présenté, sans aucune autre forme de procès, comme un connaisseur des aventures d'Akechi Kogorô : « Voilà un autre récit des prouesses d'Akechi Kogorô. »[43]. Dès l'incipit, le narrateur procède à un rétrécissement de l'identité du narrataire/lecteur sous-entendu : ce dernier ne peut véritablement comprendre une telle affirmation que s'il a lu les deux autres nouvelles (*Le meurtre de la Côte D* et *Le test psychologique*), parues dans les deux numéros précédents (janvier et février) de *Shinseinen*, ou s'il a lu dans l'ordre de présentation le recueil *Le test psychologique*[44]. Le lecteur qui n'aurait pas lu les deux autres nouvelles n'aurait cependant aucun problème de compréhension pour saisir le récit ; il s'agit bien plus, à travers cet incipit, de la mise en place d'une communauté de lecteurs, spécialisés, ce que Ranpo appelait de ses vœux. Cette communauté de connaisseurs est sous-entendue à travers de petites touches, des références intertextuelles, à travers les remarques du narrateur qui s'adresse au narrataire :

> Moi aussi je portais un intérêt hors du commun au crime et aux enquêtes policières, et **comme vous le savez déjà avec *Le meurtre de la Côte D***, j'ai parfois la prétention toute enfantine d'agir tel un détective amateur. Aussi, voulant me frotter

[41] ERZ 1, 273.
[42] ERZ 1, 294.
[43] またしても明智小五郎の手柄話です。 ERZ 1, 273.
[44] Mais dans ce dernier cas, l'ordre de parution (*Le meurtre de la Côte D*, *Le test psychologique* et *Le gang de la main noire*) n'as pas été respecté car *Le gang de la main noire* est placée en deuxième position devant *Le test psychologique*.

au moins une fois à un professionnel du métier, j'avais réfléchi à l'affaire dans tous les sens possibles mais cela n'avait mené à rien.[45]

Cette connivence du lecteur avec le personnage d'Akechi se retrouve dans d'autres remarques concernant son appartement (« Je filai en voiture à toute vitesse chez le vendeur de tabac **que vous connaissez** »[46]) ou son apparence :

> Il [Akechi] semblait être pour le moins excité. En fait, je l'avais compris parce que – **oh là, vous vous en rappelez** – il avait été pris par son **fameux** tic : il passait ses doigts dans ses cheveux ébouriffés.[47]

Le lecteur idéal de cette nouvelle fait donc partie des ces lecteurs avertis de romans de détective dont Ranpo craindra plus tard de s'être détaché. Cette spécialisation de son lectorat, à travers l'image du narrataire, se retrouve à un autre niveau, celui des références plus globales au genre policier ou des références non-fictionnelles, ces dernières permettant d'ancrer le lecteur dans une réalité chronologique, participant à l'entretien de l'illusion référentielle. Ainsi, le lecteur de Ranpo semble attendre de ce dernier un exercice de déchiffrement de code secret :

> Grâce à cette affaire, j'ai découvert le magnifique don d'Akechi pour le déchiffrement des codes secrets. Chers lecteurs qui vous intéressez à cela, et si je vous montrais le code secret qu'il a déchiffré ?[48]

On retrouve dans cette quête du chiffre l'intérêt des premiers temps de Ranpo alors qu'il est encore fortement influencé par les grands auteurs occidentaux du genre. Ce narrataire, adepte du *tanteishôsetsu*, lecteur de Ranpo, intéressé par les codes secrets, est aussi temporellement identifiable. En effet, le narrateur rappelle à ses lecteurs, qui en auraient besoin, que le gang de la main noire aurait sévi quelques années auparavant, plaçant l'action de l'histoire dans une quasi-contemporanéité[49].

---

[45] 私も犯罪とか探偵とかいうことには人並以上の興味があり、「D坂の殺人事件」でも**御承知の様に**、時には自ら素人探偵を気取る程の稚気も持合せているのですから、出来ることなら一つ本職の探偵の向うを張ってやろうと、様々に頭を絞って見ましたものの、これは迚も駄目です。 ERZ 1, 277.

[46] 私は**御承知の**煙草屋へ車を飛ばせました。 ERZ 1, 278.

[47] 彼は少からず興奮している様子です。といいますのは、**ソラ**、**例の**頭の毛をモジャモジャと指でかき廻す癖が始ったので解ります。 ERZ 1, 282.

[48] この事件で、私は、明智に暗号解読のすばらしい才能のあることを発見しました。読者諸君の興味の為に、彼の解いた暗号文というのを先ず冒頭に掲げて置きましょうか。 ERZ 1, 273.

[49] Dans le numéro de septembre 1923 de la revue *Himitsu Tantei Zasshi*, un fait divers intitulé « La menace du gang de la main noire » est publié. Il rapporte le rapt par un gang new-yorkais d'une jeune fille contre une rançon (d'après ERZ 1, 706, note 59). On peut penser que Ranpo a trouvé l'inspiration du nom de son groupe criminel dans ce fait divers.

Enfin, ce narrataire semble être au fait des techniques d'écriture du roman de détective. En effet, alors que le narrateur et Akechi se retrouvent seuls dans un café[50] et que le détective va commencer son explication, le narrateur introduit celle-ci par une courte remarque : « Akechi commanda un café et commença le récit de son enquête »[51]. Le terme utilisé en japonais et que nous traduisons par « récit de son enquête » est « tanteidan » (「探偵談」), expression que l'on retrouve à l'époque comme synonyme de *tanteishôsetsu*[52]. Ranpo, à travers cette intervention du narrateur et l'utilisation de ce terme, fait ressurgir la structure la plus classique du roman policier avec la scène finale de dévoilement de l'intrigue ; or cette référence ne peut être comprise que d'un lecteur particulièrement au fait de cette structure narrative.

Outre cette image d'un « lecteur amateur » se dégage cependant un second type de narrataire qui prendra de plus en plus de place au fur et à mesure que Ranpo s'éloignera de ses tentatives de récits orthodoxes. *Le gang de la main noire*, qui pourtant fait partie de ses textes très marqués par une conscience puriste du genre, est aussi traversé par ce second aspect, faisant du lecteur de Ranpo un véritable Janus.

Le second espace identitaire de ce narrataire est d'abord celui occupé par un lecteur qui s'attend à ce qu'on lui raconte quelque chose. Il faut ainsi remarquer la présence récurrente de ce mot-outil que nous avons déjà rencontré[53], « sate », qui joue le rôle d'embrayeur temporel (reprise de l'énonciation) au cours du récit, mais aussi plus largement d'embrayeur purement discursif puisqu'il permet d'entamer ou de reprendre un énoncé suite à une coupure, une incise, etc.[54]. Ainsi, le premier « sate » apparaît après que le narrateur a introduit la raison de cette histoire (« un récit des prouesses d'Akechi Kogorô ») et le code secret, pivot de l'énigme. Le narrateur modifie la direction du récit pour l'orienter vers l'histoire en tant que telle :

---

[50] Sans doute un clin d'œil à leur première rencontre dans un café telle qu'elle est racontée dans *Le meurtre de la Côte D* (ERZ 1, 180).

[51] 明智はコーヒを命じて置いて探偵談の口を切りました。 ERZ 1, 294.

[52] Par exemple dans l'ouvrage de Kosakai Fuboku, *Shumi no tanteidan* (『趣味の探偵談』, Les récits policiers, un passe-temps), publié en 1925 dans la maison d'édition Reimeisha. On peut remonter encore plus loin dans l'histoire du genre au Japon : en 1889, Kuroiwa Ruikô, lorsqu'il définit les différents types de récit en rapport avec le crime, nomme *tanteidan* un genre dont il donne la traduction en anglais, *detective story* (Cf. Itô Hideo, *Le roman de détective de l'ère Meiji*, p. 117-118).

[53] Voir p. 135.

[54] Ce terme, dans ce sens, est déjà attesté dans un des premiers textes en prose de la littérature japonaise, le *Taketori monogatari* (『竹取物語』, *Le conte du coupeur de bambous*), écrit vraisemblablement vers la fin du IXe siècle (*Grand dictionnaire de la langue japonaise*, volume 6, p. 117-118).

> **Donc, l'histoire** : profitant d'un travail pour fuir le froid de l'hiver, je m'étais installé dans une auberge à Atami.[55]

L'utilisation du « sate » (« donc », ici) marque comme la réponse à une demande du lecteur qui attend *son* histoire, le narrateur devenant un simple média par lequel transite l'aventure d'Akechi. On retrouve ce vocable dans nombre de nouvelles, toujours avec la même récurrence (environ trois ou quatre pour chacune d'entre elles). Le rapport de « sate » avec le lecteur est d'ailleurs fortement marqué dans un passage du *Test psychologique*, au début du chapitre trois :

> **Eh bien**, **chers lecteurs**, **vous qui vous y connaissez parfaitement en romans de détective**, vous devez avoir compris depuis longtemps que **cette histoire** ne s'arrête pas ici.[56]

Cette citation réunit d'ailleurs les deux éléments que nous avions détaillés ci-dessus. Le narrateur fait explicitement référence à des spécialistes du genre (「通暁せらる諸君」, « tsûgyô seraruru shokun »), tout cela dans le cadre d'une histoire racontée (« o-hanashi ») où le suffixe « o- » sous-entend l'idée d'une transmission, d'une communication entre le narrateur et le narrataire, identifié ici clairement au lecteur.

b. *La grenade*

Le rapport presque intime qui s'établit avec le lecteur et qui permet donc de le particulariser au-delà du simple « cher lecteur » est parfaitement exprimé dans la structure narratologique de la dernière nouvelle qu'a écrite Ranpo avant-guerre, *La grenade.* Elle reprend la structure de l'enchâssement. Ainsi, dans cette nouvelle, le narrateur, amateur de romans de détective devenu policier, raconte une des affaires qu'il a traitées à un homme d'une quarantaine d'années rencontré dans une station thermale. Cette histoire s'étend des chapitres deux à cinq tandis que les premier et sixième chapitres marquent le retour au niveau du dialogue entre le policier et son interlocuteur. Il faut d'autre part remarquer que le narrateur qualifie cette histoire du terme que nous avons déjà rencontré, *tanteidan* : « Bref, mon histoire va prendre désormais petit à petit toutes les apparences d'un récit policier »[57].

La structure narratologique adoptée par Ranpo permet au lecteur de *La grenade*, grâce à l'effet de mise en abyme, de se trouver confronté à sa propre image, celle de

---

[55] **さてお話ですが**、当時私は避寒旁々少し仕事を持って、熱海温泉のある旅館に逗留していました。 ERZ 1, 274.

[56] **さて読者諸君**、**探偵小説というものの性質に通暁せらるる諸君**は、**お話**は決してこれ切りで終らぬことを百も御承知であろう。 ERZ 1, 237.

[57] さて、私のお話は、これから追々探偵談らしくなって行くのですか。 ERZ 9, 543.

l'interlocuteur qui demande à écouter un récit policier et qui est présenté comme un fervent lecteur de romans de détective : tous les ouvrages de sa malle sont des romans du genre, surtout en anglais, et il reste enfermé des heures dans sa chambre pour lire ces récits et n'hésite pas à se lancer dans la critique des ouvrages qu'il a dans les mains[58]. Ici encore, le lecteur, à travers la description de l'interlocuteur, est fortement caractérisé, d'autant plus que tout le long de l'histoire racontée, on retrouve les mêmes techniques utilisées dans un récit à un seul niveau narratif (narrateur/narrataire) qui repose sur la connivence entre locuteur et interlocuteur. Les occurrences sont très nombreuses et nous nous limiterons à l'une des plus caractéristiques, d'autant que celle-ci apporte une information supplémentaire sur l'identité du lecteur :

> On lui avait lié les pieds et les mains et jeté de l'acide sulfurique sur le visage. Ses yeux, son nez, sa bouche et même une partie de ses cheveux avaient horriblement brûlé au point que le visage n'était plus qu'une masse informe. Il avait une apparence monstrueuse qui provoquait des haut-le-cœur. Alors que je vous raconte tout ceci, la vision de la scène me revient très clairement. Je pourrais vous expliquer très précisément cette scène sinistre… Ah ! Vous aussi semblez détester ce genre d'histoire. Dans ce cas, je vais abréger toute cette partie… Bref, en ce qui concerne l'origine de la mort de cet homme, […][59]

Le lecteur, dont l'image nous est renvoyée sous les traits de l'interlocuteur, est décrit comme ne pouvant supporter une description faisant appel aux motifs de l'*ero-guro-nansensu*. Ce mouvement culturel, au moment de l'écriture de la nouvelle (1934), n'occupe plus le devant de la scène, ce qui confirme l'identité de ce lecteur qui s'intéresse d'abord et avant tout aux éléments orthodoxes (« l'origine de la mort de cet homme ») et non plus aux descriptions choquantes. C'est aussi sans doute une réminiscence ironique du propre style de l'auteur qui ne peut s'empêcher de faire appel à ce genre de description malgré son souhait de s'en détacher.

L'image du lecteur que met en place Ranpo dans ses nouvelles, au-delà même des limites chronologiques (*La grenade* est écrite dans une période où ses récits sont tous des textes longs pour les grandes revues populaires), est donc relativement fixe, comme si le format même imposait un type de lecteur particulier, celui du « lecteur amateur ». Cette

---

[58] Il s'agit de *Trent's last Case* de E. C. Bentley, que l'homme dit avoir lu cinq fois et considère comme un chef-d'œuvre du genre (ERZ 9, 538).

[59] 手足を縛って置いて、顔に硫酸をぶッかけたのです。目も鼻も口も頭髪の一部までが、グチャグチャに焼けただれて、吐き気を催す程の恐ろしい形相でした。こうしてお話していますと、まざまざと、目の前にそれが浮んで来るようです。私は今、その不気味なものの様子を、どんなに詳しくでもお話することが出来ますけれど……アア、あなたもそういう話はお嫌いのようですね。では、そこの所は端折ることにしまして……さて、その男の死因なのですが、[…] ERZ 9, 547.

qualité du lecteur est à mettre en parallèle avec les affirmations de Ranpo au début de sa carrière. Pour lui à cette époque, l'amateur de *tanteishôsetsu* appartient à une petite guilde d'initiés formant une communauté fermée. Mais, comme nous allons le voir dans les exemples tirés dans les romans longs (pour adultes et pour enfants), alors que cette volonté de distinction du lectorat du roman de détective laisse la place à son insertion dans la littérature populaire[60], l'image du lecteur créée dans les nouvelles s'estompe. Mais laisse-t-elle la place à un nouveau type de lecteur tout aussi bien défini ?

Le narrataire des romans longs

Nous avions vu dans le chapitre précédent que l'acte de lecture des romans longs fonctionnait dans le cadre de la sérialisation avec des liens constamment rappelés entre les épisodes et aussi entre les œuvres. L'objectif premier de cette technique était bien sûr de fidéliser le client de ces revues à grand tirage. Le paratexte qui en est l'expression la plus visible, avec les publicités, les avant-propos publiés le mois précédant le début de la publication, tout ce domaine hors du texte propre permet ainsi de rendre possible cette fidélisation. Le lectorat devient l'objet d'adresses beaucoup plus personnalisées et ces attentes semblent être prises en compte (parfois de manière purement rhétorique). C'est souvent aussi dans l'avant-propos que Ranpo fait de cette porte d'entrée dans l'histoire en tant que telle l'outil de changement de niveau narratif, permettant au lecteur de se placer dans la position de celui qui va lire (écouter) une histoire. Dans le même temps, il laisse paraître l'identité de lecteur auquel s'adressent ces revues et que Ranpo définit de manière très générale sous le terme de « lecteur ordinaire ».

Ainsi, l'avant-propos de *L'homme-araignée*, œuvre qu'il faut considérer comme ouvrant le début de la carrière de Ranpo en tant qu'écrivain véritablement populaire, s'adresse nommément aux lecteurs mais sans faire référence à une quelconque connaissance générique du roman de détective. Cela peut paraître d'autant plus étonnant que le nom de Ranpo est déjà à cette époque lié au *tanteishôsetsu* et il ne fait guère de doute que la Kôdansha l'a engagé sur sa réputation. Pourtant, l'auteur lui-même décide de passer sous silence le genre qu'il veut promouvoir et de ne laisser paraître que l'idée d'un « combat

[60] A ce sujet, cf. Kida Jun.ichirô, *Ranpo hôkô : naze yomitsugareru no ka* (『乱歩彷徨—なぜ読み継がれるのか』, Flânerie avec Ranpo : pourquoi continue-t-il à être lu ?), Tôkyô : Shunpûsha, 2011, p. 196-205.

continu […] entre ce détective amateur et l'*homme-araignée* »[61]. On retrouve cette idée de poursuite entre les deux personnages principaux dans *Le masque d'or*. L'autre référence perceptible, en creux, dans ce même avant-propos, est celle que l'auteur donne à propos du terme même utilisé dans le titre, « l'homme-araignée ». En effet, même s'il limite sa remarque aux lecteurs âgés (「年配の御方」, « nenpai no o-kata »)[62], il considère important que le lecteur ne fasse pas un lien direct avec l'attraction foraine du même nom. Cela nous incite à faire deux remarques. Premièrement, Ranpo considère que le lecteur de ce type de texte est dépositaire d'un savoir à propos des spectacles de foire qu'il met en avant et qu'il utilisera finalement autant du point de vue des motifs que de celui de la structure narrative. Ensuite, sans doute pour égarer son lecteur, pour jouer avec lui, il lance celui-ci sur une fausse piste en l'incitant, en creux, à lier son personnage négatif à cette attraction foraine. L'auteur établit d'ailleurs ce lien au détour d'une phrase en expliquant que cette attraction et le criminel de son récit étaient tous deux « sordides » (「不気味」, « bukimi »[63]).

Ces indices nous amènent donc à penser que Ranpo, à travers son narrateur, ne laisse persister qu'un lien ténu entre le roman de détective orthodoxe, tel qu'il apparaît à l'état de traces dans les nouvelles, et ces romans longs, ce lien résidant dans la présence d'un détective amateur, Akechi. Le corps du texte va confirmer cette première impression. Les adresses au lecteur y sont particulièrement nombreuses mais aucune ne permet d'identifier un lecteur bien particulier, contrairement à ce qui se produit dans les nouvelles. Lorsque le lecteur est interpellé, c'est systématiquement dans le cadre de la narration, pour faire une référence à quelque chose qui aurait déjà été dit ou à un élément qui va être dévoilé. Par exemple, dans le premier cas :

> Ainsi, d'après les informations recueillies par la femme de ménage à propos du conducteur, on apprit qu'Inagaki et la jeune femme étaient descendus du taxi dans le quartier de S. à Ryôgoku. Cependant, tout cela était un piège méticuleusement préparé par Inagaki et tous nos chers lecteurs savent déjà qu'il n'y avait aucune signification dans le fait d'être allé au quartier de S.[64]

---

[61] その素人探偵対『蜘蛛男』の[…]尽きせぬ闘争　ERZ 5, 125.

[62] «Aux mots d'homme-araignée, il se peut que les lecteurs plus âgés en concluent un peu rapidement qu'il s'agira peut-être de la fameuse attraction foraine […] Et en effet, de ce point de vue, le héros du récit ne le cède en rien à ce monstre, mais ce que veut signifier l'auteur se trouve ailleurs » (蜘蛛男というと、年配のお方は「アア、見世物の蜘蛛男のことか」と早合点をなさるかも知れぬ。[･･･] 成程不気味な点ではこの物語の主人公も、右の怪物にひけはとらぬが、併し、作者の意味はもっと別な所にある。) ERZ 5, 125.

[63] ERZ 5, 125.

[64] そこで、掃除女が当時の運転手に聞出して来た所によると、稲垣氏と娘とが自動車を降りたのは、両国橋のS町ということが分った。だがそれは稲垣氏の用意周到な偽瞞であって、S町には何の意味もないことは、已に読者諸君の御存知の通りである。　ERZ 5, 166.

Pour ce qui est d'un événement futur ou d'un élément à retenir pour plus tard, le narrateur donne les informations suivantes :

> Bien ! Il faut ici, chers lecteurs, vous décrire un peu l'apparence d'Inagaki. A vrai dire, il n'y a rien en lui de particulièrement étrange. S'il fallait trouver quelque chose de bizarre, ce pourrait être à la rigueur le fait qu'il porte, bien loin de ressembler en cela à un commerçant, une grosse moustache et une barbe à la Van Dyke parfaitement taillée.[65]

Les adresses au lecteur ne laissent donc pas véritablement transparaître les contours d'un lecteur. Ils sont plutôt à chercher dans des références génériques que le narrateur semble considérer comme évidentes, au point de les introduire dans le corps du texte, sans y faire plus de cas. Dans ce cadre-là, ces références sont souvent dissociées des appels au lecteur et donnent davantage de poids à ce savoir du lecteur, par-delà même le narrataire, car il est entièrement immergé dans la narration. Ces stéréotypies, pour reprendre le terme de Dufays[66], à travers les lectures des personnages-lecteurs de *L'homme-araignée*, qui permettent donc d'identifier le texte selon un genre particulier, s'éloignent du *tanteishôsetsu*, ou, si elles s'y réfèrent clairement, s'appuient sur des clichés qui n'ont plus guère à voir avec les motifs traditionnels de ce genre. Ainsi, la référence à Sherlock Holmes, qui pourrait sous-entendre que le lecteur implicite du roman long est un lecteur averti, se focalise plutôt sur certains points anecdotiques du détective anglais (au point de lui donner une image négative) :

> Le professeur Kuroyanagi pouvait être considéré comme le Sherlock Holmes japonais : il était non seulement criminologue de par son métier mais aussi détective amateur. Cependant, il n'était pas comme Holmes un de ces détectives plus ou moins professionnels qui accepte n'importe quelle affaire, il était, faisant cela par pur plaisir, plutôt du genre à donner son aide seulement lorsque l'affaire était particulièrement complexe. Par conséquent il n'était pas célèbre au point d'être connu du monde juridique et de la police.[67]

---

[65] さて、ここで一寸、読者の為に、稲垣氏の風采を記して置きたいのだが、と云っても、さして変わった風采ではない。変った点と云えば、稲垣氏が、商人らしくもない、大きな口髭と、三角形に刈り込んだ、気取った顎髯を持っていた位だ。 ERZ 5, 128.

[66] Jean Louis Dufays (*Stéréotype et lecture*, p. 78) distingue trois « niveaux de codes » parmi les codes du lecteur : « les *codes d'elocutio* sont les connaissances formelles, linguistiques et rhétoriques qui permettent de construire le sens d'une *phrase*, […] les *codes de dispositio* comprennent les diverses structures formelles et sémantiques (qu'elles soient séquentielles ou figurationnelles) qui permettent d'identifier un texte en termes de « genre » ou de scénario type, et […] les *codes d'inventio* consistent dans les divers systèmes axiologiques et idéologiques dont peut disposer le lecteur pour dégager les valeurs véhiculées par le texte ». Les références que nous analysont font partie des « codes de *dispositio* ».

[67] 畔柳博士は日本のシャーロック・ホームズとも云うべき、民間の犯罪学者で兼ねて素人探偵でもあったが、ホームズの様に、何でも引受けるという半営業的な探偵ではなく、本当の道楽から、その筋で手

Le narrateur s'applique ainsi plutôt à mettre en avant les aspects les moins spécialisés du personnage anglais, s'intéressant plutôt à sa popularité. On retrouve exactement le même phénomène lorsque Nozaki Saburô (l'assistant du professeur Kuroyanagi), se retrouvant enfermé dans un espace totalement noir, se remémore un texte de Poe, *The Pit and The Pendulum* (*Le Puits et le pendule*)[68]. Ici encore, c'est l'aspect sensoriel, psychologique, la peur du noir et des illusions qui en découlent, qui sont mises en avant alors que Nozaki est censé connaître ce texte en tant qu'adepte des romans de détective[69]. Finalement, ce grand lecteur de *tanteishôsetsu* se sortira du piège grâce, non pas à ces lectures de Poe et d'autres écrivains du genre, mais grâce « aux connaissances acquises dans les romans d'aventure »[70]. C'est d'ailleurs un des autres éléments importants pour cerner l'identité du lecteur des romans longs de Ranpo. En effet, cette connaissance *par la bande* d'un des héros du roman policier mondial s'accompagne d'une richesse encyclopédique (dans le sens donné par Eco à ce terme[71]) de la culture populaire au prisme de la presse de l'époque. Dans *L'homme-araignée*, le policier Namikoshi, acolyte attitré d'Akechi, propose une description de la psychologie de l'homme-araignée qui fait appel à toute une série de motifs fortement popularisés par les journaux et les magazines de l'époque :

> Autrement dit, je me demande si le criminel que nous avons cette fois-ci en face de nous ne serait pas un être déviant qui ressemblerait à ce fameux « Barbe Bleue » que l'on trouve en Occident. Certains, par exemple Landru, visent l'argent des femmes, mais notre criminel ne semble pas faire partie de ce type-là. Il rentre en contact avec des femmes, les unes après les autres, et les tue, tout simplement. C'est un malade sadique qui ne peut s'empêcher de tuer.[72]

La référence à Landru, à Barbe Bleue, à la psychologie déviante du criminel et à son sadisme (les termes employés pour désigner ce dernier, « henshitsusha »「変質者」 et « zangyakushikijôsha »「残虐色情者」, étant ceux que l'on trouve dans les ouvrages de sexologie et de psychologie criminelle de l'époque) sans autres commentaires confirment

---

古摺っている様な大事件に限って、助言を与えるという風であったから、法曹界、警察関係の人達に知られている程には、一般的に有名ではなかった。 ERZ 5, 153.

[68] Edgar Allan Poe, *The Pit and The Pendulum* (Le puits et le pendule), publié en 1842.

[69] ERZ 5, 309-310.

[70] 冒険小説に教わった知恵 ERZ 5, 311.

[71] Umberto Eco explique (*op. cit.*, p. 95-96) que « pour actualier les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéraire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie ».

[72] つまり僕は、今度の犯人を西洋の所謂『青髭』に似た一種の変質者ではないかと思うのです。『青髭』というのは漠然たる名称で、あるものは、例えばランドルウの様に、女の財産を目当てにしますが、今度の犯人はそれはないらしい。ただ、次から次と女と関係して、それを殺して行く。殺さないではいられぬ、ひどい残虐色情者なのですね。 ERZ 5, 195.

que tout ce savoir au début des années trente a dépassé le stade des revues spécialisées pour devenir des thématiques très populaires auprès des lectorats les plus divers[73]. Les références à des affaires qui ont défrayé la chronique et qui ont fortement marqué les esprits des contemporains sont ainsi employées telles des formules stéréotypées pour désigner un type de criminel. Une telle utilisation va dans le sens d'un lecteur, non plus spécialiste des romans de détective, mais grand amateur de journaux qui relatent ces affaires et en font leur fonds de commerce. Par exemple, l'une des scènes les plus grotesques de *La bête dans l'ombre*, la découverte du cadavre d'Oyamada Rokurô flottant sous l'espace des toilettes de l'embarcadère des navettes voguant sur la Sumidagawa[74], entre en résonance avec des affaires de voyeurisme qui ont secoué le Japon, dont la plus célèbre est l'affaire Debagame[75].

> Vers huit heures, le matin du 20 mars, la jeune patronne d'un commerce de la rue Nakamise du quartier d'Asakusa devait se rendre pour affaire à Senju ; aussi était-elle allée à l'embarcadère de navettes à vapeur du pont Azumabashi et, en attendant le bateau, elle s'était rendue à ces fameuses toilettes. Elle était à peine entrée qu'elle en ressortit aussitôt à vive allure en hurlant. Le vieux contrôleur de tickets lui demanda ce qui se passait et il apprit que le visage d'un homme l'avait regardée, plongé dans l'eau verte, à travers le trou rectangulaire des toilettes. Tout d'abord le vieil homme pensa qu'il s'agissait d'une plaisanterie d'un marin (il arrivait en effet que des voyeurs se livrent à cette activité dans l'eau), mais pour en avoir le cœur net, il entra dans les toilettes pour aller vérifier et, en effet, à environ trente centimètres du trou une tête flottait, […][76]

---

[73] Le phénomène de banalisation et de popularisation du discours sur les « sexualités déviantes » (« hentai seiyoku »), avec en corollaire une explosion des publications traitant de manière plus ou moins sérieuse ce sujet, se produit en deux étapes. Une première, de 1926 à 1930 qui voit la parution d'un grand nombre d'ouvrages sur les « sexualités déviantes » en tant que telles, puis une seconde, celle qu'il faut considérer comme la version la plus populaire et la plus mercantile, qui s'exprime à travers le terme de « ryôki » (« recherche de l'insolite, du bizarre ») et qui est à son zénith sur les deux années 1930 et 1931. La publication de *L'homme-araignée* est donc contemporaine de cette seconde vague qui fonde l'*ero-guro-nansensu* (Cf. Kanno Satomi, *op. cit.*, p. 50-65).

[74] Un autre exemple de ce type de référence à des crimes très connus se trouve dans *Le masque d'or*. Il s'agit de l'affaire Onikuma qui a tenu en haleine le public japonais tout une partie de l'été et de l'automne 1926. Iwabuchi Kumajirô, après avoir tué une serveuse (dont il était amoureux) et son amant, s'enfuit, blessant un policier au passage. Après 40 jours de fuite, il finit par se suicider. Tout comme l'affaire Debagame, elle aura un fort retentissement au point que Ranpo, Yokomizo Seishi et Kôga Saburô écrivent un article à ce sujet le 3 octobre 1926, dans le quotidien *Tôkyô maiyû shinbun* 東京毎夕新聞. Dans *Le masque d'or*, la fuite d'Arsène Lupin, au tout début de l'ouvrage, est comparé à la fuite d'Iwabuchi (ERZ 7, 110).

[75] En 1908, Ikeda Kametarô est condamné pour viol et meurtre. Il avait pris l'habitude de s'adonner à des actes de voyeurisme sur les femmes dans les bains publics. Surnommé Debagame car il avait des dents proéminentes (« Deppa » en japonais ; « game » venant des premières syllabes de son prénom « kame »), il est arrêté dans le cadre de ces accusations qui l'avait fait connaître auprès des autorités et du grand public. Encore aujourd'hui, *debagame* est synonyme de voyeurisme au Japon (Voir, à ce sujet, Gôda Ichidô 合田一道, Hanzai Shi Kenkyûkai 犯罪史研究会, *Nihon ryôki/zankoku jiken-bo* (『日本猟奇・残酷事件簿』, Recueils des crimes étranges et cruels au Japon), Tôkyô : Fusôsha, 2000, rééd. 2006, p. 48-52).

[76] 三月二十日の朝八時頃、浅草仲店の商家の若いお神さんが、千住へ用達しに行く為に、吾妻橋の汽船発着所へ来て、船を待合せる間に、今の便所へ入った。そして、入ったかと思うと、いきなりキャッと悲鳴を上げて飛び出して来た。切符切りのお爺さんが聞いて見ると、便所の長方形の穴の真下に、青

Comme le montrent les exemples ci-dessus, l'encyclopédie du lecteur des romans longs de Ranpo fait ainsi la part belle à une culture populaire qui se met en place au cours de ces premières années de l'ère Shôwa. La Kôdansha, où Ranpo va publier la grande majorité de ses longs romans, est la maison d'édition qui occupe le devant de la scène avec de nombreux magazines, dont *Kingu* qui, rappelons-le, est le premier à publier à plus d'un million d'exemplaires (pour le numéro de janvier 1927). Cette importance du média écrit, malgré les débuts des émissions de radio (officiellement le premier mars 1925[77]), est confirmée par les textes de Ranpo. En fait, la presse écrite, en tant que motif, apparaît dès *La pièce de deux sen* (le voleur dont l'identité restera mystérieuse se présente sous la fausse identité d'un journaliste de l'édition de Tôkyô de l'*Asahi shinbun*[78]). Mais c'est dans les romans longs que le rapport avec le journalisme de masse, avec une lecture quotidienne, devient le plus visible. Ainsi le lecteur de *L'homme-araignée* lit non seulement le développement de l'action à travers les descriptions du narrateur, mais on lui donne aussi à lire les petites annonces qui vont mener aux crimes ainsi que les articles de journaux qui détaillent avec force adjectifs sensationnels l'affaire qui secoue Tôkyô[79]. L'aisance avec laquelle ils se trouvent insérés au cours du récit montre par là même que le lecteur de Ranpo est censé être habitué à ce genre de format, à ce montage de différents supports de lecture. L'importance accordée par l'écrivain à cette expression de la modernité des médias (et des motifs), qui plus est dans son rapport aux lecteurs, est explicitement montrée par l'auteur dans le texte introductif « Jo ni kaete » (「序にかえて」, « En guise d'avant-propos ») de la publication en ouvrage de *L'homme-araignée* (en octobre 1930, chez Kôdansha) :

> Alors que j'allais justement me lancer dans l'écriture de l'avant-propos, un membre de la rédaction de la revue *Kôdan kurabu* dans laquelle était paru *L'homme-araignée* vint me rendre visite. Je lui demandai donc s'il savait quelle scène du roman avait bien pu le plus plaire aux lecteurs et à la rédaction. Alors, après avoir un moment réfléchi en penchant la tête, il me répondit qu'il semblait que celle qui avait le plus marché était celle de l'avant-première du film où le visage en gros plan de Fujiko se met à cracher du sang.

い水の中から、一人の男の顔が彼女の方を見上げていたというのだ。切符切りのお爺さんは、最初は、船頭か何かのいたずらだと思ったが、(そういう水の中の出歯亀事件は、時たま無いでもなかったので)兎に角便所へ入って検べて見ると、やっぱり、穴の下一尺ばかりの間近に、ポッカリと人の顔が浮いていて、[…] ERZ 3, 600.

[77] Service éditorial de la revue *Kokubungaku* 國文學編集部 (dir.), *Meiji-Taishô-Shôwa fûzoku bunkashi : kindai bungaku o yomu tame ni* (『明治・大正・昭和風俗文化誌—近代文学を読むために』, Histoire de la culture populaire des ères Meiji-Taishô-Shôwa : pour lire la littérature moderne), Tôkyô : Gakutôsha, 1994, rééd. 2001, p. 140.

[78] ERZ, 1, 13.

[79] On retrouve le même procédé dans *Le magicien*.

> Ces derniers temps, c'est le cinéma qui me procure la sensation de peur la plus inexplicable. Il est naturel que ce sentiment ait trouvé à s'exprimer dans cette partie de *L'homme-araignée*. Par conséquent, je vais reproduire ci-dessous un essai sur ma peur au cinéma et ce sera une sorte de prélude au roman.[80]

L'essai auquel il est fait référence s'intitule « Eiga no kyôfu » (『映画の恐怖』, « La terreur au cinéma »), publié dans le numéro d'octobre 1925 de la revue *Fujin kôron* (『婦人公論』, La tribune des femmes). Dans ce texte, écrit quatre ans avant la publication de *L'homme-araignée* et repris in extenso en 1930, Ranpo s'applique à expliquer ce qui l'impressionne dans le cinéma : tous les exemples qu'il y donne sont des effets visuels dus soit à des effets voulus par le réalisateur (une séance de cinéma en trois dimensions[81] avec lunettes est même citée, mais plus simplement aussi des gros plans), soit des dysfonctionnements du projecteur provoquant des ralentissements, des accélérations de la vitesse de la bobine, la destruction d'une partie de celle-ci, etc. Dans *L'homme-araignée*, la scène du sang dégoulinant sur le visage en gros plan de l'actrice Fuji Yôko est expliquée quelques pages plus loin : une personne se serait introduite dans la salle de montage et aurait fait couler de l'encre rouge sur la bobine. Plus généralement, ce récit fait la part belle au cinéma en introduisant dans le texte de nombreuses références à des studios de cinéma[82] et à des magazines spécialisés dans cet art ayant effectivement existés.

Que ce soit dans *L'homme-araignée* et à de degrés divers dans les autres romans longs de Ranpo, l'inclusion de tous ces motifs marque ainsi l'existence d'un terreau commun à tous les narrataires/lecteurs qui sont sous-entendus par les discours du narrateur. Ainsi à l'opposé des nouvelles qui impliquaient un narrataire fortement caractérisé par son savoir,

---

[80] 序文を書こうとしている所へ、丁度『蜘蛛男』の連載された講談倶楽部の編輯者が見えたので私は『一体このの小説の中で、読者諸君や編輯局の人などが一番面白く読んで下すったのはどの辺でしょう』と尋ねて見た。すると編輯者の方は暫く首をひねっていなすったが、『あの、映画の試写会で、富士洋子の大写しの顔が血を吐く場面なんか一番受けた様ですね』ということであった。　私は日頃映画というものに一番名状し難い怖さを感じている。自然『蜘蛛男』のあの部分にもその感じが現れていることに相違ない。そこで、私の映画に抱く恐怖を左に掲げて、その小説の、謂わば前奏曲としたいと思うのである。 ERZ 5, 616-617.

[81] Appelé *tobidashi shashin* 飛び出し写真: « images bondissantes » (ERZ 24, 84).

[82] La Shôchiku Gaisha (松竹会社, Société Shôchiku) pour les studios et *Eiga jidai* (『映画時代』, Ere du cinéma), publiée de 1924 à 1930 et *Eiga to engei* (『映画と演芸』, Cinéma et spectacle), de 1924 à 1937 pour les revues. Cet intérêt marqué pour le cinéma n'est pas un phénomène propre à Ranpo (voir note 19 p. 75). Nous avions déjà vu que l'écrivain Naoki Sanjûgo avait participé à la réalisation du *Nain*. De manière plus générale, les hommes de lettres de cette époque entretiennent des rapports très étroits avec cet art. Kawabata Yasunari, réalise en 1926 un film avec ses compagnons de la revue *Bungei jidai* (『文藝時代』, Le temps des lettres), tandis que Tanizaki Jun.ichirô montre dès le début de sa carrière un très fort intérêt pour le cinéma.

ou au moins, une affirmation du statut de « lecteur amateur », les romans longs laissent la place à un narrataire beaucoup plus malléable, plus polymorphe et donc moins exclusif.

Le lecteur dans les essais

Même si notre analyse se base fondamentalement sur la fiction, la question de l'identité du lecteur apparaît, en creux, dans les essais de Ranpo. Nous avons déjà expliqué que ses essais étaient souvent écrits dans un contexte de soutien à la mouvance orthodoxe du *tanteishôsetsu* et qu'il y avait donc un écart important entre sa réflexion et sa pratique littéraire. Cependant, la coexistence de ces deux lecteurs que nous avons mise à jour apparaît dans les essais de Ranpo.

Ainsi, alors qu'en 1926 Ranpo se pose la question brûlante de savoir si le roman de détective fait partie intégrante de la littérature populaire, l'essai qu'il publie à ce sujet est particulièrement ambigu. Il avoue avoir considéré pendant longtemps que le *tanteishôsetsu* était un genre à part, un passe-temps pour quelques privilégiés, dont l'intérêt serait incompréhensible pour la majorité des gens. Cependant, sa vision aurait désormais changé (d'où le fait qu'il ait accepté de participer au mouvement) car, à y réfléchir, le processus de déduction traverserait de nombreuses activités humaines (et de citer les sciences, la diplomatie, la politique, voire la simple conversation)[83]. Finalement, Ranpo ne tranche pas vraiment, expliquant seulement qu'il considère que le roman de détective n'a pas vocation à devenir une littérature devant guider le peuple (「大衆指導」, « taishû shidô »)[84]. Comme souvent chez cet auteur, les essais sont écrits de manière très libre, très proche d'une discussion à bâtons rompus. Mais il ne fait guère de doute que dans les premières années d'écriture, Ranpo avait une conception élitiste de son travail d'écrivain au point de s'arroger le statut de porte-drapeau du genre. Cette vision du roman de détective comme jeu intellectuel, qu'il partage d'ailleurs avec tous les écrivains du genre les plus classiques en Occident, a bien sûr de fortes répercussions sur sa conception du lecteur, comme nous l'avons vu. Dès que celle-ci va disparaître de sa fiction, ses essais vont prendre une toute autre tournure et si Ranpo garde toujours cette volonté de proposer une vision orthodoxe du roman de détective idéal, son appréciation du domaine, et donc du lectorat qui y est lié, évolue fortement. Ainsi, dans le numéro de novembre 1935, il publie un de ses essais qui se

[83] Voir p. 122-123.
[84] ERZ 24, 175.

veut une somme récapitulative de sa propre réflexion et de l'état du genre à ce moment précis, *Le périmètre et les catégories du roman de détective*[85]. Le texte comporte trois parties : dans la première intitulée « Proposition de définition », Ranpo explicite presque mot à mot la définition qu'il propose[86], il consacre la deuxième partie (« Les quatre catégories du romans de détective ») à une classification des différents textes désignés sous ce terme. Dans la dernière partie, il s'intéresse au roman de détective au sens large. Alors que cela fait plus de dix ans qu'il écrit, Ranpo – les autres auteurs du genre aussi – en est toujours à tenter de saisir ce que ce type de récit peut être et surtout à essayer d'en délimiter ses contours. Après avoir expliqué que certains textes englobés sous le terme de *tanteishôsetsu* manquent de l'élément « déduction » qui est fondamental dans la définition du genre, il concède tout de même que ces mêmes textes possèdent des caractéristiques du roman de détective :

> Et pourtant, en y réfléchissant davantage, ce n'est pas sans raison que certains tentent d'interpréter ainsi largement le roman de détective. Dans les exemples que j'ai donnés, que ce soit Beeston ou Level, que ce soit *Les courbes de l'amour*, on ressent dans ce genre de textes une intelligence très vive que l'on ne trouve pas ailleurs en littérature. Souvent sont inventés des crimes qui reposent sur d'étranges moyens inattendus. C'est un aspect qui n'est pas sans rapport avec le roman de détective. Comme je l'ai écrit auparavant, on peut dire que le roman de détective est une littérature de déduction mais c'est un fait que le contenu principal se trouve non pas dans la réflexion du détective mais plutôt dans l'attrait pour le truc mis en place avec dextérité par le criminel. Aussi, lorsque nous sommes face à un crime perpétré de manière inattendue (autrement dit, comme par magie) et que la partie déduction a été abrégée, il est facile de faire aussitôt le lien avec le roman de détective.[87]

L'ambivalence de Ranpo est cependant si forte que dans les lignes qui suivent il considère qu'une telle attitude est une « illusion » (「錯覚」, « sakkaku ») et qu'un roman basé uniquement sur le crime appartient au genre du « roman criminel » (「犯罪小説」, « hanzaishôsetsu »)[88]. Pourtant, tout autant que nous avions remarqué l'attitude très ambigüe de Hirabayashi dans sa vision de *La bête dans l'ombre*[89], Ranpo semble donner la

---

[85] Voir la traduction de cet essai en annexe p. 489.
[86] Voir note 32, p. 49.
[87] 併し、よく考えて見ると、探偵小説をそんな風に広く解釈しようとする立場にも、何かしら理由がないではない。私が例示したビーストンにせよ、ルヴェルにせよ、「恋愛曲線」にせよ、それらの作風には外の文学には見られないキビキビした理知的なものが感じられる。思いもよらない不可思議な手段による犯罪が屡々案出されている。そこに探偵小説と一脈の通ずる所がないではない。先にも書いた通り探偵小説は推理の文学と云いながら、その実は探偵小説の推理よりも巧妙に計画された犯人の側のトリックの面白さが主な内容になっているのだから、我々はその探偵の部分を省略して意外な手段による（謂わば手品のような）犯罪丈けを見せられても、忽ち探偵小説を聯想し易いのである。 ERZ 25, 47-48.
[88] ERZ 25, 48.
[89] Voir p. 236.

même impression, partagé entre le canon du genre et la réception effective par les lecteurs (et lui-même puisqu'il utilise le pronom « nous »). Comme il le ressent clairement, le lecteur marque sa préférence pour l'explication du crime, plus que la déduction. Ses romans longs où, comme nous l'avons dit, le criminel est identifié dès les premières pages, s'appuient davantage sur le crime, sur le *thrill*[90], sur l'action.

Ici, le lecteur inscrit dans le texte de Ranpo a donc une identité propre, dans le sens où elle correspond à tout ce que n'est pas le narrataire de ses nouvelles : il n'est pas un « lecteur amateur » mais est au fait des affaires criminelles qui ont secoué le monde du journalisme, il est fortement marqué par la culture populaire (revues, sexologie, cinéma) des années trente. Nous sommes donc finalement face à deux types de lecteurs avertis, mais concernant des champs de compétences différents : le lecteur des nouvelles, qu'il faudrait trouver à l'intérieur du récit (tel Akechi immergé dans ses montagnes de livres de son minuscule appartement), le second, celui des romans longs, qui aurait pour champ d'action l'espace urbain moderne du début de l'ère Shôwa (les innombrables courses-poursuites, les déplacements dans de nombreux quartiers de Tôkyô et de sa banlieue, l'importance de la société de loisirs, etc.).

Se pose alors la question du seul lectorat véritablement identifié par nature de Ranpo : les enfants.

Les enfants, seul lectorat identifié

Dans notre roman de référence pour cette section, *Le Club des jeunes détectives*, les « chers lecteurs », sont *massivement* présents. On compte ainsi 30 occurrences de cette expression[91] pour un texte de 180 pages. Les trois autres romans qui forment l'ensemble de cette partie de l'œuvre avant-guerre offrent une présence moins marquée[92], mais le phénomène est bien là : le narrateur de ces textes s'adresse explicitement et de manière insistante à ses lecteurs. Cependant une problématique nouvelle apparaît. Dans le cas des nouvelles et des romans longs, le lecteur n'était pas formellement identifié. Les lecteurs de *Shinseinen* et de *Kingu* pouvaient être finalement n'importe qui, même si nous avons pu discerner des tendances générales. Par conséquent, c'est Ranpo qui crée son lecteur idéal.

[90] Voir p. 157.
[91] Précisément, 28 pour « chers lecteurs », 1 pour « vous » et 1 pour « vous tous ».
[92] 21 occurrences dans *Le monstre aux vingt visages*, 18 dans *L'étrange professeur* et 11 dans *Le gros lingot d'or*.

Et même dans le cas des romans parus chez Kôdansha, le cadre relativement strict imposé aux auteurs-maison ne semble pas avoir été un obstacle pour lui. Au contraire, d'un certain point de vue, le lecteur implicite dans les romans longs qui apparaît à l'aune de l'analyse précédente est un lecteur moins caractérisé, moins exclusif et donc plus proche d'une certaine façon d'un des désirs latents chez Ranpo, celui de toucher un lectorat très large[93]. Mais à partir de 1936, la prise en compte d'un lectorat très ciblé a-t-elle changé quelque chose à sa façon d'envisager son écriture et d'interagir avec ce nouveau public ?

Tout d'abord il faut rappeler que Ranpo a produit ses premiers essais de fiction dans le cadre de la littérature enfantine ; il s'est aussi intéressé très tôt à l'édition de ce type de récits. Comme il l'explique dans son autobiographie, ce substrat fera en sorte que ce genre d'écriture n'était pas quelque chose de totalement nouveau. Il est d'ailleurs conscient du fait que cette littérature, même si ses œuvres auront un grand retentissement à partir de 1936, existait auparavant. Cependant, et c'est important pour notre réflexion, il se différencie des ses prédécesseurs :

> Quand je commençai à écrire des romans de détective, Morishita Uson et Kosakai Fuboku en écrivaient déjà beaucoup pour les enfants. Ils avaient du succès mais comme tous deux n'écrivaient pas des œuvres totalement farfelues comme mon *Monstre aux vingt visages*, leur côté adulte ne semble pas avoir touché le cœur des enfants tout autant que mes œuvres.[94]

La lecture de certains textes parus à la même époque[95] montre une fois de plus que le style de Ranpo n'est pas un phénomène unique. Ainsi, dans *Shônen kagaku tantei* (『少年科学探偵』, Le jeune détective scientifique)[96] de Kosakai Fuboku, les adresses au lecteur (« vous tous », « chers lecteurs ») sont tout autant présentes. Mais là, Ranpo se caractérise par une utilisation systématique, voire obsessionnelle, de cette technique. Dans le même

---

[93] Ranpo, dans de nombreux essais, évoque ainsi le caractère pratique qu'il aurait hérité de son père entrepreneur : il ne refuse pas de s'intéresser à l'aspect commercial de son œuvre. Sa participation très active lors de la mise en place du « marketing » autour de la publication du *Masque d'or* en est l'expression la plus marquante.

[94] 私が探偵小説を書き出してからでは、森下雨村、小酒井不木両氏が、少年探偵小説をよく書いた。そしてそれはいずれも好評を博していたのだが、両氏とも私の「二十面相」のような思い切った非現実を書かなかったので、その大人らしさが、私のものほど子供心を捉えなかったようである。 ERZ 28, 673.

[95] Voir par exemple le volume 7 de l'anthologie *Shônen shôsetsu taikei* (『少年小説大系』, Anthologie des romans pour enfants), intitulé « Recueil de romans de détective pour enfants » (Sous la direction de Nakajima Kawatarô, Tôkyô : San.ichi Shobô, 1986) où l'on trouve des œuvres de Ranpo, Kosakai Fuboku, Morishita Uson (et sous son autre pseudonyme, Sagawa Shunpû 佐川春風), Kôga Saburô, Ôshita Udaru et Yokomizo Seishi. On y trouve aussi une histoire succincte du roman de détective japonais pour enfants (période d'avant-guerre), par Nakajima Kawatarô (p. 521-535).

[96] Compilation des aventures du jeune détective scientifique Tsukahara Toshio dont la publication dans la revue *Kodomo no kagaku* (『子供の科学』, La science pour les enfants) a commencé en février 1924. L'ouvrage sortira en décembre 1926 chez Bun.enkaku.

temps, alors que l'écrivain est à cette époque pour le moins chahuté (il fait l'objet de nombreuses rumeurs[97] à propos de l'influence supposée de ses textes sur les mœurs), les représentants de la Kôdansha n'hésiteront pas à passer outre cette image peu recommandable auprès d'un jeune lectorat[98].

Le (jeune) lecteur, tel qu'il apparaît au début du *Club des jeunes détectives* donne en quelque sorte la mesure de son identité :

> Ceux qui vont combattre ce monstre sont les membres du club des jeunes détectives dont le chef est le jeune Kobayashi. Les lecteurs qui ont lu *Le monstre aux vingt visages* doivent déjà bien savoir ce qu'est ce club. Il est formé de dix valeureux écoliers avec à leur tête le jeune Kobayashi Yoshio connu en tant qu'assistant du détective Akechi, son professeur, le grand détective Akechi Kogorô.[99]

Ainsi, avant toute chose, le narrataire est présenté comme un lecteur des aventures d'Akechi. Cette technique de rappel, reprise telle quelle dans les deux épisodes suivants, suppose la création d'une communauté (tout comme l'auteur l'avait fait dans les nouvelles). Dans le troisième épisode, le narrateur écrit : « Chers lecteurs qui avez lu les romans *Le monstre aux vingt visages* et *Le Club des jeunes détectives*, vous devez bien savoir quel étrange voleur est ce Monstre aux vingt visages »[100], tandis que dans le quatrième, il reprend quasiment la même phrase ; cette fois, ce n'est plus le voleur mais Akechi, décrit comme une personne de grande taille portant un costume à l'occidental[101], qui est le personnage mis en avant. Cette communauté que Ranpo met très rapidement en place, et qui sera d'ailleurs très efficace au vu de l'impact parmi les jeunes lecteurs, est avant tout une communauté de lecture : elle ne s'appuie quasiment pas sur des connaissances extérieures au récit et fonctionne sur une culture fictionnelle. Les effets d'intertextualité, dont la citation des titres en est un exemple visible, sont présents tout au long du texte ; cependant

---

[97] Les journaux font état de nombreuses affaires où les récits de Ranpo semblent avoir été une source d'inspiration pour les criminels. En 1932, une lettre d'accusation envoyée à la police et reproduite dans les journaux de l'époque désigne Ranpo comme l'instigateur du meurtre de Tamanoi qui avait défrayé la chronique car un corps avait été retrouvé, découpé en plusieurs morceaux, dans ce quartier de prostitution.

[98] Voir à ce sujet l'article de Togawa Yasunobu 戸川安宣, « Ranpo, shônen mono no sekai » (「乱歩・少年ものの世界」, « Ranpo, le monde de ses récits pour enfants »), in Nakajima Kawatarô (dir.), *Edogawa Ranpo wandârando* (『江戸川乱歩ワンダーランド』, Le monde fabuleux d'Edogawa Ranpo), Tôkyô : Chûsekisha, 1989, rééd. 2003, p. 81-99.

[99] この悪魔を向こうにまわして闘うものは、小林少年を団長とする少年探偵団です。『怪人二十面相』をお読みになった方は、少年探偵団がどのようなものであるかを、よく御存知でしょう。あの十人の勇敢な小学生によって組織せられた少年探偵団、団長は明智探偵の名助手として知られた小林芳雄少年、その小林少年の先生は、いうまでもなく大探偵明智小五郎です。 ERZ 12, 15-16.

[100] 小説『怪人二十面相』や『少年探偵団』をお読みになった読者諸君は、その二十面相がどんな不思議な盗賊であったかを、よくごぞんじでしょう。 ERZ 12, 312, 313.

[101] ERZ 13, 554.

Ranpo les a intégrés dans son récit au point de les rendre insoupçonnables pour le jeune lecteur[102]. De manière concomitante, l'effet de répétition, propre à la paralittérature, atteint son plus haut degré, avec la réapparition des mêmes personnages, des mêmes motifs (la poursuite qui se termine toujours par un échec – provisoire – d'Akechi et des jeunes détectives). L'origine de cette structuration du récit est très claire : elle est à rechercher dans le genre des romans longs à propos desquels Ranpo sous-entendait qu'ils étaient d'ailleurs des enfantillages[103]. Cette affirmation de l'auteur – dépréciative – est révélatrice de sa propre compréhension du fonctionnement de ses récits. Mettant sur le compte de ces enfantillages leur structure narrative, Ranpo montre que les romans longs pour adulte et ceux pour enfants, par-delà leur public, sont construits sur un modèle identique.

L'identité du « jeune lecteur » peut avoir dans le même temps des aspects particulièrement concrets, ce qui est rare pour les autres types de lecteur[104]. Deux éléments reviennent sans cesse : le rapport très dense du texte à la topographie de Tôkyô, à sa région aussi et à sa culture et, d'autre part, l'inscription historique des aventures. On trouve ainsi par exemple les toponymes suivants : la Rivière Sumida, les arrondissements de Kyôbashi et de Fukagawa, les quartiers d'Asakusa, de Ginza, ces derniers apparaissant à travers des lieux très identifiés (le temple Sensôji pour le premier et l'horloger Tenshôdô pour le second), le Musée Impérial d'Ueno (l'actuel Musée National), la ligne de tramway de Tamagawa (reliant Shibuya à Futako Tamagawa-en) dans *Le Club des jeunes détectives*, les arrondissements d'Azabu et de Yodobashi, le site de Toyamagahara (lieu d'entraînement de l'Armée de Terre, dans l'arrondissement de Shinjuku), la Gare de Tôkyô (et son hôtel) dans *Le monstre aux vingt visages*. La capitale forme ainsi l'horizon des jeunes lecteurs et le narrateur/auteur considère comme acquises ces connaissances topographiques. Au-delà de l'intérêt personnel de Ranpo pour cette ville, on peut y voir un effet de l'uniformisation culturelle du lectorat à travers les revues pour enfants qui sont distribués sur tout le territoire japonais.

---

[102] Nous développons les effets de l'intertextualité dans la trosième partie.
[103] Voir note 55 p. 83.
[104] Sari Kawana met à jour dans son essai « Reading Beyond the Lines : Young Readers and Wartime Japanese Literature » (« Lire entre les lignes : les jeunes lecteurs et la littérature japonaise durant la guerre », *Book History*, University Park, volume 13, 2010, p. 154-184), l'identité des « lecteurs empiriques ». Elle remet en cause l'image communément admise d'un lectorat enfantin sans capacité de critique et de résistance. Au contraire, alors que le pays est en guerre, les jeunes lecteurs qui n'auraient pas succombé à l'uniformisation d'une société en guerre auraient développé des compétences pour dechiffrer certains messages, certaines situations à double sens.

L'autre élément caractérisant le « jeune lecteur » est son ancrage historique. Ainsi, les bruits de bottes et la militarisation de plus en plus sensibles de la société japonaise transparaissent dans des références que le lecteur d'alors devait sans doute déjà considérer comme son quotidien : « Etat d'urgence » et « Mandchoukouo » dans *Le monstre aux vingt visages*, « projecteur pour la défense aérienne » dans *Le Club des jeunes détectives*, « cape d'élève officier », « camp d'entraînement militaire de Komazawa », « marche patriotique » (un chant créé en 1937) dans *L'étrange professeur*. Des références à Bornéo[105] au tout début du *Monstre aux vingt visages* sont aussi à replacer dans le contexte de tout un imaginaire collectif des territoires des mers du sud dont la réalisation littéraire s'est fait au travers de l'ouvrage d'Oshikawa Shunrô, *Récit d'aventures dans les îles océaniques : le sous-marin militaire*[106].

Tous ces éléments permettant aux « jeunes lecteurs » de s'identifier pourraient les engager vers une forte illusion référentielle. Cependant, ces motifs sont contrebalancés par la présence massive des adresses au lecteur. Comme nous l'avons expliqué, l'effet de réel est méthodiquement contrecarré par le surgissement de ces appels disséminés un peu partout dans le texte, provoquant la mise en place de l'illusion discursive.

Plus que les romans longs qui doivent « accrocher » un lecteur fortement influencé par la mode de l'*ero-guro-nansensu* et plus encore que les nouvelles qui se veulent la cristallisation de l'intégration du genre policier au Japon, le *tanteishôsetsu* pour enfant, tout en gardant le même aspect général que les textes antérieurs (la continuité est évidente pour qui lit ces deux types de textes) et par le fait qu'il est un texte autoproductif (il s'autoalimente en motifs et discours), représente l'un des meilleurs moyens pour comprendre le statut du narrataire envisagé par Ranpo, dégagé de son contexte éditorial, social et historique. Et comme nous l'avions aperçu, ce phénomène de dépouillement laisse la place libre à une expression massive du rapport au lecteur, avant tout par les adresses à celui-ci. Nous ne prendrons qu'un exemple de ce rapprochement entre les deux extrémités de la chaîne, absent des nouvelles et des romans pour adultes, l'utilisation d'un impératif, toujours le

[105] L'aîné de la famille Hashiba, jeune aventurier dans l'âme, désirait faire ses preuves en allant dans les mers du sud après ses études. Mais devant le refus de son père, il avait fui de la maison familiale. Au début du récit, cela fait dix ans que la famille est sans nouvelle du garçon. Le Monstre aux vingt visages profite de cette disparition pour usurper son identité : il se fait passer pour le jeune homme ayant réussi dans l'industrie du caoutchouc. Il annonce revenir à Tôkyô, d'abord en bateau jusqu'à Shimonoseki, puis en avion, autre symbole de réussite. Que Ranpo utilise le subterfuge de la réussite sur Bornéo montre que le mythe concernant cette zone géographique était encore très puissant dans les années trente.

[106] *La nouvelle île au trésor* (avril 1940 à mars 1941), premier de ses trois textes écrits durant la guerre et appartenant à la littérature enfantine, développe ce thème des mers du sud.

même, qui ne peut que s'adresser à celui qu'il faut nommer le lecteur implicite : « regardez ! » (「ごらんなさい」, « goran nasai »)[107].

> Le père et la mère, choqués quand ils virent l'état dans lequel était Hajime, regardèrent rapidement dans l'alcôve : leurs visages, tout comme celui du garçon, se figèrent dans une terrible expression.
>
> Regardez !
>
> La fenêtre du bureau située à côté de l'alcôve n'était-elle pas légèrement entrebâillée ? Et un bras noir, raidi, ne dépassait-il pas de cet interstice ?[108]

On retrouve plus loin dans le texte, avec le même environnement syntaxique, cette expression :

> Le commissaire Nakamura suivit l'homme et il avait à peine mis un pied dans la pièce qu'il ne put qu'être étonné par l'incroyable spectacle qu'il avait sous les yeux.
>
> Regardez ! Dans le lit installé dans un coin, Midori qui avait été enlevée, ne dormait-elle pas paisiblement ? Et sur la chaise à son chevet, n'y avait-il pas assis d'une étrange manière le jeune Kobayashi à qui on avait passé une robe de chambre d'adulte ?[109]

Le narrateur, avec ces « Regardez ! », prend directement à partie son narrataire et lui indique ce qu'il doit faire : regarder la scène qu'il va lui décrire. L'auteur exploite l'aspect visuel dans ces scènes pour que le narrataire/lecteur se retrouve entièrement enfermé dans la fiction, comme s'il était présent sur place. La référentialité serait donc à son maximum. Cependant nous pensons que, si l'illusion référentielle impliquée fonctionne jusqu'à un certain point, il faut aussi prendre en compte l'intervention particulièrement insistante du narrateur. Elle provoque ainsi, comme dans un miroir, la mise en avant du rôle du narrateur (et donc de l'auteur)[110] à un point tel que le lecteur, cette fois, n'est pas rappelé à son statut de lecteur mais à celui d'une personne guidée par une instance toute puissante racontant

---

[107] On en retrouve une autre version, dans *Le magicien*, sous la forme de *miyo* 見よ (ERZ 6, 79). Il s'agit d'une forme ancienne – venant directement de la langue classique – de l'impératif du verbe *miru* (« voir »). La différence entre les deux expressions s'explique principalement par le public visé. *Goran nasai* est couramment utilisé pour s'adresser à des enfants, ce que n'implique pas *miyo*.

[108] お父さまもお母さまも、始君の様子にギョッとなすって、急いで床の間の方を御覧になりましたが、すると、お二人の顔も、始君と同じような、恐しい表情に変ってしまいました。　ごらんなさい。　床の間の傍の書院窓が、音もなく細目に開いたではありませんか。そして、その隙間から、一本の黒い手が、ニューッと突き出されたではありませんか。 ERZ 12, 35.

[109] 中村係長は紳士のあとについて、一歩部屋の中に踏み込んだかと思うと、意外の光景にハッと驚かないではいられませんでした。　ごらんなさい。部屋の隅のベッドの中には、拐された緑ちゃんがスヤスヤと眠っているのではありませんか。その枕許の椅子には、小林少年が大人のナイト・ガウンを着せられて、妙な恰好で腰かけているではありませんか。 ERZ 12, 69.

[110] Ces deux statuts sont dans les textes pour enfants presque identiques. En effet, le narrateur cite les textes de Ranpo comme références pour les lecteurs. Cette intertextualité autoréférentielle et le fait qu'Akechi soit présenté comme « notre Akechi » implique une forte identification de l'auteur et du narrateur.

l'histoire. L'effet final est le même (mise en place d'une illusion discursive) mais les moyens sont différents. L'encadrement du lecteur, en quelque sorte l' « enchâssement » de ce dernier (entre le narrateur et la narration), confirme l'idée qu'il n'y a pas de mystification au niveau de l'histoire, mais au niveau du de la narration. Il faut aussi constater que cet effet est produit par la *captation* du *regard* du lecteur. Nous verrons plus loin que cette caractéristique participe largement de la mise en place du cadre de lecture.

Outre cette mise à jour de l'identité du lecteur impliqué, quel est le rôle de ces si nombreux appels au lecteur qui parsèment *Le Club des jeunes détectives* ?

Un lecteur présent jusque dans les traductions

Les adresses au lecteur ont pour objectif premier d'empêcher une identification trop nette avec les personnages et les actions du récit, non pas simplement pour remettre en cause le format romanesque[111], mais plutôt pour mettre en place une autre illusion, celle du dialogue entre un auteur et un lecteur identifiés à travers le narrateur et le narrataire. Les nombreux exemples de mise en abyme que nous avons vus jusqu'à présent vont dans ce sens : le lecteur réel découvre ce type d'échange, souvent sous la forme d'un récit oralisé qui réunit deux protagonistes. Avant de revenir sur les questions de l'oralité et de l'intentionnalité auctoriale, il nous reste à déterminer, après le type de lecteur induit par les textes, le genre de rapport établi par le texte entre les instances narrateur/auteur et narrataire/lecteur[112].

Nous avons expliqué que le format du roman pour enfants donnait un accès direct au système établi par Ranpo entre son lecteur et lui. Nous pourrions dire la même chose de ses traductions-adaptations[113] de la décennie. Ce travail de transmission[114] d'œuvres étrangères est largement motivé par deux raisons : attirance personnelle de Ranpo (ainsi

[111] Tel que, par exemple, les tenants du Nouveau Roman proposeront de le faire à partir des années cinquante en France.

[112] L'analyse qui suit est une adaptation pour le travail de thèse d'un texte présenté lors d'une table-ronde en janvier 2010 sur les questions de traduction interculturelle, organisée par le Centre de Recherche sur la culture japonaise moderne et contemporaine de l'Université de Nagoya, basé à Freiburg en Allemagne. A cette occasion, nous avions analysé le rôle des adresses au lecteur dans la traduction-adaptation *La tour hantée*. L'intitulé de l'intervention était : « Pourquoi une 'femme' est-elle devenue une 'tour' ? : l'adaptation par Edogawa Ranpo de d'*Une femme en gris* de A. M. Williamson ».

[113] Voir p. 55.

[114] Une autre traduction (*Tetsukamen* (『鉄仮面』, Le masque de fer), traduction-adaptation de 1938 des *Deux merles de M. de Saint-Mars* (1878) de Fortuné Du Boisgobey) publiée sous son nom est en fait l'œuvre d'Okado Buhei 岡戸武平 (1897-1986).

pour *La tour hantée* dont il se rappelle la passion avec laquelle il avait lu ce texte durant son enfance[115]) et l'intérêt plus raisonné du promoteur du roman de détective (avec la traduction de l'œuvre de Phillpotts qu'il considère comme le roman policier le plus important de l'âge d'or du genre[116]). Ainsi, l'analyse de deux traductions-adaptations (celle de Williamson et de Phillpotts), effectuées dans des conditions assez différentes, pourra offrir un autre éclairage sur la technique même de l'adresse au lecteur chez Ranpo, mais aussi sur l'origine de cette même technique.

Lorsque Ranpo traduit le texte d'Alice Muriel Williamson, il procède en fait à une réécriture sans avoir sous les yeux l'original anglais. En effet, il adapte avant tout le texte de Kuroiwa Ruikô qui lui avait laissé tant de souvenirs, publié d'août 1899 à mars 1900 dans le quotidien *Yorozu chôhô*. En 1937, Ranpo est dans l'incapacité de retrouver cet original car Ruikô, sans doute pour empêcher d'autres journaux de lui « voler » le texte anglais avant qu'il n'ait lui-même terminé de le traduire[117], avait indiqué que l'auteur était une certaine écrivaine anglaise répondant au nom de Bengison[118]. Au contraire, dans le cas de l'œuvre de Phillpotts, c'est à l'instigation d'Inoue Yoshio que Ranpo la lit : il en est tellement marqué qu'il publie un long article à son sujet dans *Purofiru*[119]. Son travail de traduction-adaptation est bien plus proche de la traduction puisqu'il peut se baser sur l'original anglais. Or dans les deux cas, il en résulte, comme dans ses œuvres de pure création, une présence importante de ses adresses aux « chers lecteurs ». Dans les œuvres-sources, la présence de ces appels au lecteur est au contraire très différenciée : dans celle de Phillpotts, on ne compte qu'une seule apparition du terme de « reader » tandis que dans celle de Ruikô, ce sont 28 occurrences du « dokusha » (« lecteur ») que l'on peut recenser. Une analyse plus poussée des types de rapport au lecteur dans la version de Ruikô amène à penser que Ranpo a été fortement influencé, non pas seulement dans ce texte, mais dans le style même

---

[115] ERZ 28, 28-29.

[116] *Les Redmaynes roux* est classé par Ranpo en 1947 à la première place des dix ouvrages les plus importants du genre (pour ceux qu'il a lus avant 1935). La deuxième place est occupée par *Le mystère de la chambre jaune* et la troisième par *The Bishop Murder Case* (*Le fou des* échecs, 1929) de S. S. Van Dine (ERZ 26, 393).

[117] Pour plus d'information concernant l'histoire des différentes traductions de *A Women in Grey*, voir l'essai de Komori Kentarô dans la dernière version disponible en japonais de cette œuvre : « Kuroiwa Ruikô, Edogawa Ranpo ni yoru *Yûreitô* no maboroshi no gensaku to Wiriamusun 'Haiiro no ona' » (「黒岩涙香、江戸川乱歩による『幽霊塔』の幻の原作とウィリアムスンの『灰色の女』」, « L'original perdu des deux traductions *La tour hantée* par Kuroiwa Ruikô et Edogawa Ranpo, ainsi que *La femme en gris* de Williamson »), in *Haiiro no onna*, (『灰色の女』, Une femme en gris), trad. de l'anglais vers le japonais par Nakajima Kenji 中島賢二, Tôkyô : Ronsôsha, 2008, p. 451-466.

[118] Ranpo rapporte consciencieusement l'information erronée dans *Extraordinaire* (p. 260-261).

[119] « *Akage no Redomein ikka* » (「『赤毛のレドメイン一家』」, « 'Les Redmaynes roux' »), *Purofiru*, septembre 1935 (ERZ 25, 117-131).

des appels au lecteur, par l'œuvre de Ruikô. Il faut d'ailleurs ici voir une communauté stylistique entre plusieurs auteurs. L'influence du principal introducteur de roman policier au Japon sur Ranpo, mais aussi sur Tanizaki est évidente, tout autant que le très fort intérêt de Ranpo pour Tanizaki.

Comme l'explique Itô Hideo, la prise en compte du lecteur est un phénomène très important dans le monde journalistique de la fin du XIXe siècle : Ruikô, parfaitement conscient de cet aspect de son travail, emploie, pour captiver le lecteur, différentes méthodes, dont le fait de remanier très largement les textes traduits, japoniser les patronymes et les toponymes et aussi utiliser un style très imagé[120], et, pourrait-on ajouter, la valorisation du partenariat avec le lecteur. Ranpo saura s'approprier – pour mieux la développer – cette forme stylistique de l'adresse au lecteur. En tous les cas, Ruikô considère que ces textes « ne sont pas des romans mais des feuilletons, pas de la littérature mais de l'information »[121], information qu'il veut transmettre à ses lecteurs pour les tenir au courant des mœurs occidentales. Comme nous le verrons dans la troisième partie de notre thèse, ce désir de partager des informations se transforme chez Ranpo, en désir d'éducation[122].

3. Tromper le lecteur ?

L'œuvre de Ranpo semble se placer tout entière sous le signe du jeu. Sa première œuvre, *La pièce de deux sen*, même si elle est finalement très éloignée du type de celles qu'il écrira dans les années trente, porte cependant les prémices de nombreux aspects qui feront toute la spécificité de son œuvre. Parmi ces éléments identificatoires de cette nouvelle, il en est un, sans doute l'un des plus marquants, qui est symbolisé par la tirade « C'est une bonne

---

[120] Itô Hideo, *op.cit.*, p. 76-77.

[121] 小説に非ず続き物なり、文学に非ず報道なり、 (d'après Itô Hideo, *op.cit.*, p. 120).

[122] Plus généralement, Seki Hajime, dans *L'époque des romans-feuilletons : médias, lecteurs, mélodrames* (p. 37-40), fait remonter la prise en compte du lecteur, à travers les adresses à ce dernier, à la dernière décennie du XIXe siècle (même si ce genre de technique est déjà présent dans la littérature de la fin de l'époque d'Edo). Il constate, à travers l'exemple des œuvres d'Ozaki Kôyô, que l'élargissement du lectorat impliqué par la parution en feuilleton dans les journaux provoque un éloignement entre l'écrivain et le lecteur. Seki explique ainsi l'apparition des adresses au lecteur à ce moment-là dans l'œuvre de Kôyô comme une tentative pour réduire cet écart. Cette tentative a lieu quasiment au moment où Ruikô fait les mêmes essais dans ses propres textes : on trouve en effet des appels au lecteur dans *Chi no moji* (『血の文字』, Les lettres de sang), traduction-adaptation publiée en 1892 du *Petit vieux des Batignolles* de Gaboriau. Cette proximité temporelle montre bien que cette question du rapport au lecteur aura touché une grande palette d'auteurs, de ceux qui se réclamaient de la « littérature blanche » à ceux qui voyaient dans leur production tout sauf, justement, de la littérature.

blague », faisant de ce récit non seulement la représentation (entre les deux héros) mais aussi la réalisation (entre l'auteur et le lecteur) d'un jeu basé sur la non-compréhension du code secret. Nous avons analysé ce plaisir du non-déchiffrement et l'avons désigné comme un des aspects importants de l'acte de lecture des textes de Ranpo. De même, le jeu tel qu'il nous est donné à lire dans *La pièce de deux sen* semble être une application des techniques du genre policier classique que Thomas Narcejac[123] présente – de manière négative – sous le titre de « roman policier comme jeu »[124] dont les auteurs représentatifs qu'il choisit « sont allés au bout des voies sans issues qui s'ouvraient encore devant le roman-problème »[125]. Pour Narcejac, la prise en compte avant tout autre chose de la compétition entre l'auteur et le lecteur pour la découverte du criminel ne peut qu'être stérile et mener à l'épuisement du genre. Cette complainte de l'appauvrissement du genre est particulièrement présente dans le genre policier, et, dans un essai de 1933 publié dans le quotidien *Asahi shinbun* (édition de Tôkyô)[126], Ranpo éprouvait les mêmes appréhensions sur l'avenir du genre : il en appelait à l'évolution de celui-ci vers l' « au-delà de l'énigme » (「「謎」以上」, « nazo ijô ») sans être forcément très clair sur ce qu'il attendait, si ce n'est le dépassement de la question de l'énigme et des trucs (「謎やトリックを超越しなければならない」, « nazo ya torikku o chôetsu shinakereba naranai »)[127] qu'il considère en fait déjà comme une problématique caduque et comme la marque d'un rapprochement vers une littérature plus axée sur l'expressivité de l'auteur[128]. Mais plus intéressant pour notre réflexion sur la place du jeu, cet essai débute par une explication formelle de ce « roman-problème » où l'interaction entre l'auteur et le lecteur est mise en avant :

> Que le roman de détective d'origine doive être une littérature de « l'énigme » est un fait acquis à l'étranger et au Japon. Autrement dit, l'intérêt central se trouve dans la question de savoir « quelle personne » a commis le crime présenté dans le roman et de savoir « pourquoi » et « comment ». De plus, le charme de ce type de roman est à chercher dans le fait que le lecteur tente de résoudre cette énigme en compagnie du détective du roman ou plutôt en essayant de le devancer. Par conséquent, il faut donner à ce lecteur et à ce détective des chances égales d'y arriver. En d'autres termes, il faut livrer au lecteur toutes les informations à l'avance. De plus, ce doit être une intrigue qui jusqu'au bout ne fait pas se perdre l'intérêt

[123] Thomas Narcejac (1908-1998), de son vrai nom Pierre Ayraud, a écrit de nombreux romans policiers, pour beaucoup en collaboration avec Pierre Boileau (1906-1989), donnant naissance à un « auteur » très prolifique, Boileau-Narcejac. Ce duo d'écrivains est considéré comme un des maîtres du roman policier français de la seconde partie du XXe siècle.
[124] Thomas Narcejac, *Une machine à lire : le roman policier*, Denöel/Gonthier, 1975, p. 95.
[125] *Ibid.*, p. 109.
[126] ERZ 25, 105-111.
[127] ERZ 25, 109.
[128] ERZ 25, 111.

> pour « l'énigme », et la résolution devra être absolument logique (ce que l'on appelle le *fair play* du roman de détective). Tout cela fait partie des règles acceptées par tous. En outre, au Japon, depuis la découverte de Van Dine, de plus en plus de voix se sont levées pour protéger cette vision orthodoxe du roman de détective et il y a parfois des polémiques qui éclatent à ce sujet.[129]

Il est intéressant de constater que Ranpo ne fait pas de différence de niveau narratologique entre le lecteur et le détective, ce qui tend à prouver en creux ce que nous avons déjà remarqué par ailleurs : narrataire et lecteur, narrateur et auteur ne font respectivement qu'un dans le système narratologique de Ranpo. Comme il le laisse clairement entendre dans cet extrait, il est parfaitement conscient du jeu, de la compétition entre les différentes parties de l'acte de lecture. Dans « Honkaku tanteishôsetsu no futatsu no henshu ni tsuite » (「本格探偵小説の二つの変種について」, « A propos de deux variations du roman de détective orthodoxe »)[130], il montre aussi clairement, avec une affirmation plus nette des niveaux narratifs, qu'il est conscient de l'existence de deux types de pièges : ceux que le criminel pose au détective et ceux que l'auteur pose à son lecteur.

> Bien sûr, la majeure partie de ce travail de magicien est intégrée au niveau du criminel et du détective dans l'histoire. Mais, outre les pièges utilisés par ces derniers, il y a toujours, en plus ou moins grande quantité, des pièges que l'auteur prévoit pour son lecteur.[131]

Cependant, la théorie que Ranpo développe tout au long de nombreux essais est souvent mise à mal lors du passage vers la fiction. Sa première œuvre publiée, *La pièce de deux sen*, est fondamentalement une application du principe énoncé ci-dessus : le lecteur est trompé jusqu'à la fin par l'auteur, via la voix du narrateur. Il faut cependant constater que ce type de motif prend un aspect très différent dans son œuvre dès lors que ses textes deviennent génériquement hétérodoxes.

---

[129] 本来の探偵小説が「謎」の文学でなければならないという事は、外国でも日本でも動かし難い定説となっている。即ち小説中の犯罪を「何人が」「何故に」「如何にして」行ったかという謎が興味の中心であって、読者も小説中の探偵小説と一緒に、寧ろ先を争って、その謎を解こうとする所に、探偵小説の魅力がある。それ故、読者と小説中の探偵とは、均等の機会を与えられなければならない。いい換えれば、あらゆるデータを予め読者の前にさらけだし、しかも最終まで「謎」の興味を失わぬが如き筋立てであって、その解決はあくまでも論理的であらねばならない（いわゆる探偵小説のフェア・プレイ）というのが定説となっている。殊に日本では、ヴァン・ダインの輸入以来、探偵小説の本道を守れという声を聞くことが多く、ある時は、それについて論争さえ行われる。 ERZ 25, 105.

[130] Publié en novembre 1934 dans *Shinseinen*.

[131] 無論、この奇術師の仕事の大部分は、作中の犯人と探偵とに転嫁されているのであるが、犯人や探偵の使うトリックの外にも、作者自身が、読者に対して用意して置くトリックというものが、多かれ少なかれ、必ず含まれているのである。 ERZ 25, 59.

La compétition comme relation entre les personnages

Ainsi, de très nombreux textes présentent des personnages en compétition. Le format de prédilection est bien sûr celui du combat que se livrent Akechi Kogorô et le criminel, cristallisé dans les romans pour enfants par celui entre le détective et le Monstre aux vingt visages. Les courses-poursuites dans *Le masque d'or* participent de l'expression d'une certaine instabilité du texte de Ranpo. Elles représentent la part ludique de ses récits, avec le baroud d'honneur d'Arsène Lupin auquel Ranpo rend hommage en l'intégrant au récit lorsqu'il réussit à échapper à Akechi : tout autant que la joie de ne pas être attrapé, le héros français exprime clairement le plaisir et l'honneur d'avoir dû affronter le détective japonais. Lupin s'exclame alors que, croyant enfin avoir pu s'échapper en avion, il découvre qu'Akechi est aussi à bord :

> J'ai perdu. Akechi, c'est moi qui ai échoué. Arsène Lupin, le grand cambrioleur connu de par le monde rend respectueusement hommage au grand détective japonais. Mais maintenant, que vas-tu donc faire de moi ? [132]

De plus, cette compétition existe aussi au niveau des personnages présentés positivement (sans que cela empêche l'un des protagonistes de se révéler plus tard être un acteur négatif), des amis par exemple. Outre *La pièce de deux sen*, nous pouvons mentionner les deux écrivains de *L'homme transparent* (『空気男』, Kûki otoko)[133], à travers leur compétition, source d'émulation, mais qui aurait fini sans doute par être destructrice si le texte avait été terminé. Comme à son habitude, Ranpo n'hésite pas à faire des choix extrêmes de structure narrative, fidèle à son écriture qui se veut toujours aux limites du genre. Dans le numéro de juillet 1925 de *Shinseinen* paraissent deux courtes nouvelles, *Hakuchûmu* (『白昼夢』, Rêve en plein jour) et *Yubiwa* (『指環』, La bague) où dans les deux cas la police est mise en échec : dans *La Bague*, c'est le second voleur qui résout l'énigme du vol de la bague par le premier, dans *Rêve en plein jour*, c'est le narrateur. Ce motif récurrent est intrinsèquement lié à la nature même du roman de détective. Une énigme doit être résolue durant la lecture du texte : qui trouvera en premier la réponse constitue une question primordiale. Comme l'avait constaté Ranpo, à l'instar des autres lecteurs et critiques du roman policier de l'époque, cette mise en place de la compétition implique forcément le

---

[132] 負けた。明智君、俺の負けだ。世界の大賊アルセーヌ・ルパン、謹んで日本の名探偵に敬意を表するぜ。だが、そこで君は、一体俺をどうしようというのだね。 ERZ 7, 363.

[133] Voir note 120, p. 99. *L'homme transparent* est le titre donné à cette œuvre inachevée lorsqu'elle a été intégrée dans les œuvres complètes de l'auteur chez Heibonsha. Voir résumé de l'histoire en annexe.

lecteur, trop heureux de pouvoir devancer le détective. Les années vingt sont ainsi l'âge d'or de ce sous-genre du roman policier avec toute une série de réflexions sur le *fair play* de l'auteur face à son lecteur jusqu'à donner naissance à la *murder party*[134], « jeu de rôle en grandeur nature et en temps réel, qui se passe entre amateurs d'énigmes en huis clos »[135].

Le jeu, avec interaction du lecteur, légitimant et identifiant en quelque sorte le roman policier, semble omniprésent dans l'œuvre de Ranpo. Pourtant, cette impression peut se révéler trompeuse car la structure narratologique de ses récits empêche finalement l'implication du lecteur dans une compétition directe avec les détectives. Hirabayashi Hatsunosuke, dont Ranpo avait parfaitement remarqué qu'il était un des critiques les plus objectifs à propos de son œuvre, a constaté ce phénomène au moment de la parution de *La bête dans l'ombre*. Ranpo s'en fait d'ailleurs l'écho dans son autobiographie :

> A part celles dont je viens de parler, citons quelques unes des remarques des critiques dont j'avais donné la liste plus haut. Hirabayashi Hatsunosuke expliquait d'abord : « Aucun doute, c'est intéressant. Mais l'auteur veut trop en faire et le résultat est confus. L'ensemble n'est pas clair ». Puis, après avoir donné sa conclusion, il écrivait à propos de la fin que j'avais rendu ambigüe : « Il me semble que l'on trouve dans toutes les œuvres récentes d'Edogawa Ranpo cette même tendance. Je me demande si cela ne viendrait pas d'un farouche désir et d'une volonté de prudence pour, quoi qu'il en coûte, faire capituler son lecteur et pour entonner un chant de victoire. Ne serait-ce pas l'expression d'un très fort orgueil de l'auteur qui n'accepte absolument pas que le lecteur puisse le suivre ? Or, si l'on compose un roman de détective seulement avec cet objectif là, il se peut qu'il ne puisse finalement pas voir le jour. ». Encore une fois, c'étaient des paroles qui frappaient juste.[136]

Nous avons déjà constaté ce désir – assez paradoxal d'ailleurs, vu les difficultés qu'il a à s'y tenir – de contrôler le processus de lecture. Les textes de Ranpo laissent une place au lecteur qui n'est pas celle de la compétition comme les canons du genre l'envisagent dans les années vingt. D'ailleurs, si le jeu sous toutes ses formes est très présent dans l'œuvre de Ranpo, les textes se réclamant ouvertement d'un jeu intellectuel sont finalement fort peu

---

[134] On pourrait aussi mentionner l'évolution ludique et commerciale de la *murder party,* le jeu de société Cluedo (inventé en 1949 par Anthony Ernest Pratt).

[135] Daniel Fondanèche, *op. cit*, p. 44.

[136] 右のほか、前に列挙しておいた諸家の批評を、一二摘要して見ると、平林初乃輔氏は、「面白いことは面白かったが、作者は、少し欲ばりすぎて、作品が混濁している。スッキリしていない。」と、いい、一度結末をつけて、更にそれを曖昧ことにしたことについて、「江戸川乱歩氏の近年の作品には、すべてに、これと同一の趣向が共通していると思う。それはあくまで読者を屈服せしめて、作者が凱歌をあげねばやまぬというしつこさ、用心深さのではないかと思う。絶対に読者の追随を許すまいとする作者の頑強な自負心のあらわれではないかと思う。だが、あくまでもこういう意図を以って探偵小説が構成されるなら、探偵小説は遂に成立しないかも知れぬ」と書いている。例によって、急所を突いた言葉であった。ERZ 28, 356.

nombreux. On peut citer *Jigoku fûkei* (『地獄風景』, Paysages infernaux)[137], publié à l'occasion de la parution de ses premières œuvres complètes en 1931-1932, dans le fascicule inséré dans les différents volumes[138]. Les lecteurs étaient invités à proposer leur réponse, à propos de l'identité du criminel, et le premier à trouver devait recevoir une récompense. Ce texte a toujours été considéré par Ranpo, au-delà toute question de qualité, comme un « service au lecteur »[139], le mettant sur le même plan[140] que le livret *ero-guro-nansensu*, *Anthologie illustrée du crime*. Il est ainsi intéressant de constater que le roman-problème avec une demande effective de participation du lecteur est présenté de manière extérieure à son œuvre en tant que telle : il est publié dans un fascicule et sert de « cadeau » tout comme le livret *ero-guro*. On ne décèle dans ce texte guère d'empathie pour le lecteur, pourtant très riche à d'autres points de vue.

La technique du retournement de situation

Finalement, le lecteur d'un texte de Ranpo participe à un défi, au déroulement des péripéties et à leur résolution (provisoire), avec comme motif principal le retournement de situation (*uragaeshi*). Au niveau de l'histoire, le détective est tout puissant (malgré les erreurs de parcours, nécessaires à la mise en place du suspense), ne laissant guère de place au lecteur pour lui permettre d'envisager de le doubler dans sa réflexion (d'autant plus que le criminel est très souvent démasqué ou identifié dès les premières lignes). Au niveau de la narration, l'auteur, à travers le personnage du narrateur, tient son rôle de « chef d'orchestre » : le jeu que Ranpo semble ainsi préférer est de type unidirectionnel, de l'auteur vers le lecteur.

En fait, la seule expression ludique réside dans les fins des textes avec les retournements de situation. Acceptés comme une des marques de fabrique de Ranpo par les lecteurs mais aussi critiqués pour leur aspect systématique (donc prévisible), ils n'offrent cependant aucune interactivité entre auteur et lecteur. Le lecteur accepte d'être surpris par l'auteur et cette configuration implique les remarques suivantes. L'auteur joue *avec* son lecteur, tel un chat jouant *avec* la souris qu'il a attrapée. Dans *Gakuyabanashi* (『楽屋噺』,

[137] Voir résumé de l'histoire en annexe.
[138] Publié de mai 1931 à avril 1932 dans les fascicules joints aux différents volumes en cours de publication des œuvres complètes chez Heibonsha. La dernière livraison sera donnée lors de la publication du onzième volume qui reprend le texte en entier.
[139] ERZ 8, 158.
[140] ERZ 28, 456.

Récits de coulisses)[141], Ranpo analyse l'effet du retournement de situation dans le cadre du jeu avec le lecteur :

> Les trucs du roman de détective ont presque déjà tous été utilisés par les écrivains étrangers. […] Aussi, j'ai réfléchi à un moyen d'éviter [la répétition des mêmes trucs]. Il s'agit autant que possible d'utiliser et de retourner un truc célèbre connu de tous. Par conséquent, plus celui-ci sera un cliché, mieux cela sera. Le lecteur qui s'exclame en pensant avoir reconnu un truc maintes fois rebattu lit tranquillement. Et c'est là que brusquement, on retourne la situation. Aussi, l'effet sera-t-il d'autant plus important que le truc est connu.[142]

Cette remarque qui peut s'appliquer tout autant aux nouvelles qu'aux romans longs implique que le rapport entre le lecteur et l'auteur n'est pas celui de la compétition mais celui de la connivence. Ranpo sous-entend que le lecteur accepte de baisser sa garde pour mieux se laisser surprendre par le retournement, la chute finale. En effet, si le pur effet de surprise peut fonctionner à la première lecture d'un récit de Ranpo, la lecture récurrente de ses œuvres, avec la mise en place de cet horizon d'attente qu'est le retournement de situation, doit impliquer une attitude du lecteur prêt à jouer le jeu, celui de la surprise attendue.

La surprise finale fait partie des aspects formant l'horizon d'attente d'un lecteur de Ranpo. La chute, surprise, comme dans le *rakugo*, ne se révèle pas suffisante car les lecteurs de Ranpo savent qu'elle va avoir lieu. Parmi les multiples types des chutes du *rakugo* (on en donne généralement 12[143]), l'une d'elles, appelée *sakasa ochi* (逆さ落ち)[144], se rapproche du schéma de celles de Ranpo ; cependant, elle reste cantonnée au niveau de l'histoire. Le retournement de situation propre à Ranpo permet de dépasser cette structure en démultipliant les effets de la chute, en en ajoutant une autre, à un second niveau narratif[145].

---

[141] Publié en juillet 1929, sous le titre « Ano saku kono saku » (「あの作この作」, « Une œuvre et une autre ») dans le volume numéro 23 de *l'Anthologie mondiale du roman de détective* chez Hakubunkan.

[142] 探偵小説のトリックというものは、外国人が殆ど書き尽くしている。[…]そこで、私はそれをさける為に一つの手段を思いついた。なるべく人の知っている様な、有名なトリックを、裏返して用いる手だ。それ故、トリックはありふれていればいる程好都合である。読者はハハァ、又例のトリックかと分ったつもりで安心して読んでいる。そいつを、ヒョイとひっくり返す。すると、有名なトリックである丈けに、効果が大きいのだ。 ERZ 24, 596.

[143] Nomura Masaaki 野村雅昭, *Rakugo no gengogaku* (『落語の言語学』, Linguistique du *rakugo*), Tôkyô : Heibonsha, 1994, rééd. 2002, p. 145-150.

[144] Anne Bayard-Sakai la définit comme suit : « Dans lequel s'opère un renversement complet de situation ou un renversement des rôles » (Anne Bayard-Sakai, *La parole comme art : le rakugo japonais*, L'Harmattan, 1992, p.157).

[145] Ces deux niveaux narratifs correspondent aux niveaux de l'histoire et de la narration. Comme Ranpo l'explique dans l'extrait de cette même page, le lecteur amateur qui connait déjà tout une série de chutes possibles ne pourra être que difficilement surpris, au niveau de l'histoire. Il faut donc faire appel à un second retournement de situation spécialement dirigé vers le lecteur pour atteindre l'objectif prévu par les

La présence de ces différents niveaux narratifs rend possible la relecture car le plaisir de la surprise de la première lecture est complété par celui de la découverte, au cours du récit, des éléments ayant mené à la supercherie dévoilée par le retournement de situation.

La pièce de deux sen prend alors un tout autre aspect à l'aune du motif du retournement de situation. En effet, le jeu intellectuel, qui est la lecture la plus communément admise de cette nouvelle, laisse la place à la surprise du déchiffrage final du code secret. Le choc éprouvé par le personnage qui tente de percer le secret de la pièce et qui peut être considéré comme une personnification du lecteur, lorsqu'il apprend que sa résolution de l'énigme est erronée, peut en effet être considéré comme la mise en scène du refus – sans doute inconscient à ce moment – d'un jeu purement intellectuel. La tentative du personnage de *donner du sens* au code secret se termine sur un échec car, comme l'explique le narrateur ironiquement, son « imagination cadre parfaitement avec celle d'un roman »[146]. Lorsqu'il découvre qu'il a été trompé, il refuse finalement d'écouter davantage le narrateur et restera muet une journée entière au point que son ami se demandera s'il n'est pas allé trop loin[147]. A ce moment précis du texte, le narrateur s'adresse aux lecteurs :

> C'est ainsi que s'achève mon récit. Cependant, pour répondre à la curiosité de mes chers lecteurs, je dois encore ajouter une explication à propos de ma farce.[148]

Cette reprise en main du récit au niveau de l'interaction avec le lecteur montre bien que le narrateur tient à contenir son lecteur dans un statut bien précis : il est prêt à lui expliquer certaines choses concernant sa farce, mais pas tout (le mystère irrésolu de l'origine de la pièce de deux *sen*). De même, il met son histoire sur le compte de la « farce » (「悪戯」, « itazura »), jamais de la réflexion. Le lecteur, à travers l'image de Matsumura, est ramené à sa propre façon de lire un roman de détective, voulant toujours trouver une signification à tout ce qui pourrait s'avérer être un indice, se conformant ainsi à un mythe de la lecture du roman policier ; la participation effective du lecteur à l'enquête qui doit mener à un retour à l'ordre final complet. Ranpo met en scène cette aporie du genre que Jacques Dubois présente à propos du motif de l'indice dans le roman policier :

---

conventions génériques des textes de Ranpo. Cette prise en compte du lecteur implique l'existence d'un autre niveau narratif, ici celui de la narration.

[146] 想像は、小説として実は申分がない　ERZ 1, 39.

[147] ERZ 1, 41.

[148] これで、このお話はおしまいである。けれども、読者諸君の好奇心を充す為に、私のいたずらについて、一言説明して置かねばならぬ。 ERZ 1, 41.

> Continûment, il se dérobe. Il commence par s'exposer dans les traces que récolte et commente le héros détective. Mais à ce jeu, et quoi qu'on en dise, le lecteur n'a aucune part. Dans bien des cas même, le héros n'y croit pas trop. Voilà que le même indice se risque ensuite, mais rarement, à énigmatiser le texte lui-même, au gré de quelques artifices subtils. C'est la plupart du temps pour prendre le lecteur par surprise et donc sans trop de rendement.[149]

Si le lecteur du roman de détective de Ranpo ne « prend pas part » au jeu défini par Jacques Dubois, l'originalité de son œuvre s'exprime grâce à la présence affirmée et visible de plusieurs niveaux narratifs. Le lecteur dans ses récits, par les nombreux rappels de son statut narratologique et donc, de sa qualité de lecteur, « prend part » finalement en quelque sorte à l'œuvre, pas au niveau du récit, mais à celui du discours. S'il n'y pas véritablement d'empathie pour les personnages, trop schématiques voire caricaturaux, le lecteur entre cependant par un chemin détourné dans le récit : celui de la voix du narrateur utilisant le retournement de situation.

Ranpo, à travers ses personnages, qu'ils soient narrateurs ou pas, s'amuse à tromper son lecteur qui voudrait appliquer les poncifs du *tanteishôsetsu*, à savoir participer activement à l'enquête. Il le cantonne dans une position de spectateur – ce que rappellent les nombreuses références à des spectacles dans les récits. Mais c'est un spectateur, au contraire des personnages, qui a pleine conscience de la connivence établie entre l'auteur et lui-même : le lecteur attend tout simplement la surprise et ne cherche absolument pas à résoudre l'énigme – quand il y en a une. Cela pourrait expliquer par conséquent le peu d'échos des récits les plus orthodoxes de Ranpo : son lectorat n'est pas dans une optique de jeu intellectuel.

A propos de la parodie, Paul Bleton explique qu'elle se partage entre deux types de jeu, « le simulacre et le jeu compétitif »[150]. Or notre analyse des textes de Ranpo montre qu'il n'existe pas de « jeu compétitif » au niveau de la lecture. Par ailleurs, Paul Bleton compare le « simulacre » au music-hall où le lecteur « est amené à apprécier la virtuosité d'un spectacle, d'une imitation ironique »[151], ajoutant que « la relation entre l'auteur et son lecteur est faite de complicité »[152]. Les textes de Ranpo constitueraient-ils donc des parodies de romans de détective ? En effet, comme nous le verrons dans notre troisième partie, la métaphore du spectacle est un aspect particulièrement important de l'œuvre de Ranpo.

---

[149] Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 137.
[150] Paul Bleton, *op. cit.*, p. 219.
[151] *Ibid.*
[152] *Ibid.*

Mais déjà à ce stade, la référence au music-hall que propose Paul Bleton est à relier aux rapports qu'établit l'auteur entre son texte et son lecteur. Pourtant, force est de constater que l'humour est absent des œuvres de Ranpo : elles ne peuvent dont être assimilées aux différents régimes parodiques présentés par exemple par Genette et qui ont pour point commun de « produi[re] dans tous les cas un effet de comique, généralement aux dépens du texte ou du style 'parodié' »[153]. Les retournements de situation, dont la répétition excessive pourrait avoir un effet comique, conservent leur fonction première dans l'économie du texte de Ranpo – provoquer la surprise – et les interventions du narrateur/auteur ne conduisent jamais à une remise en question du format. Finalement le texte de Ranpo est éminemment sérieux.

La complicité entre le lecteur et de l'auteur

La pièce de théâtre au début du *Masque d'or* explicite l'image de ce rapport d'attente du spectateur/lecteur pour une présentation virtuose des exploits du criminel, mais aussi d'une imitation ironique du récit puisque de nombreux spectateurs cherchent leur plaisir dans le rire provoqué par ce qui est présenté comme une « comédie » (「喜劇」, « kigeki »)[154]. Ainsi l'enquête criminelle, symbole d'un roman de détective orthodoxe, est dépassée, remplacée par une course-poursuite où tension, rire, ironie devant l'incapacité policière se mêlent, tout cela pour le grand plaisir du public qui n'attend qu'une chose, la jouissance d'un spectacle où la virtuosité dépasse la réflexion :

> Finalement eurent lieu des événements terribles. Le masque d'or qui était poursuivi fit voler ses habits dorés telle une flamme et sauta dans le public.
>
> « J'avais raison. J'avais raison » murmura tout en pâlissant aussitôt un de ces spectateurs plus sensibles. Cependant, les éclats de rire du public, à l'unisson, devenaient encore plus forts. Cette mauvaise plaisanterie absolument extraordinaire des acteurs lui plaisait. […]
>
> « Attrapez-le ! C'est le criminel ! C'est le véritable criminel ! »
>
> Les cris pathétiques et si authentiques des policiers. Et pourtant, les rires des spectateurs n'en finissaient pas.[155]

---

[153] Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, rééd. 1992, p. 39.
[154] ERZ 7, 97.
[155] 到頭大変なことが始まった。追いつめられた黄金仮面は、金色の衣裳を焔の様にひるがえして舞台から見物席へ飛降りた。　「やっぱりそうだ。やっぱりそうだ」　例の敏感な見物の一人が、真青になって思わず呟いた。だが、見物席全体が哄笑は一層ひどくなった。この役者達のずば抜けた悪ふざけが、彼等の御気に召したのだ。[…]　「捉まえてくれ。そいつが曲者だ。そいつが本当の曲者だ」お巡りさんの真に迫った悲痛な叫び声。だが、見物の笑いが止まらぬ。 ERZ 7, 102.

De même, le phénomène de complicité, de connivence est encore plus important dans les romans longs où la structure du récit est parfaitement assimilée par le lecteur : l'intérêt du récit se trouve dans la « virtuosité » de l'auteur à tromper son lecteur tel un magicien qui, pour reprendre une expression favorite de Ranpo, peut « rendre possible l'impossible »[156]. L'effet de surprise que l'auteur provoque par son jeu avec le lecteur se trouve intégré, encore une fois, au niveau de la narration. Par conséquent, pour que cet effet ait lieu, l'auteur est contraint de jouer sur le renouvellement des motifs de sa propre virtuosité : tout comme le magicien utilisant toujours la même structure lors de ces numéros étonne ses spectateurs par une nouvelle manière de procéder dans son spectacle, Ranpo utilise la connaissance intertextuelle du lecteur pour provoquer l'effet de surprise, au moyen d'un ou plusieurs retournements de situation, que ce soit en cours ou en fin du récit. L'exemple cité ci-dessus de la fuite du masque d'or est aussi représentatif. La surprise est provoquée par l'écart (non voulu par le metteur en scène) entre le scénario original connu du public (on comprend d'après le texte de Ranpo que la pièce avait du succès) et la réalité de la scène lors de l'intrusion du malfaiteur[157].

Cependant, comme nous l'avons déjà expliqué, cette recherche du jeu avec le lecteur à travers la surprise est toujours guidée, dans le sens où ce dernier n'est jamais laissé seul face au texte. Dans la longue citation qui suit, tirée elle aussi du *Masque d'or*, on pourra voir comment fonctionne ce système où l'auteur s'amuse avec son lecteur (en lui rappelant quel type de réaction il devrait avoir) mais lui donne aussi finalement un début d'explication :

> Qu'avait fait Lupin ? Il courait dans le long couloir, sans une égratignure, après l'échange des coups de feu. Un événement très étrange, inexplicable venait de se produire. […] Ces voitures de police et tous ces invités de la soirée, rassemblés et serrés derrière la porte, où avaient-ils donc bien pu disparaître ?
>
> Non ! Non ! Il est impossible qu'ils aient disparu ! Le lecteur a lu dans le chapitre précédent que les policiers, exténués, avaient essayé d'ouvrir de l'extérieur la porte de cette même pièce. Et en y pénétrant, ils avaient remarqué – chose ô combien étrange – qu'il n'y avait personne. Du Comte Rouzières, du commissaire général, d'Akechi, du policier Namikoshi et même du cadavre du faux Masque d'or, il ne restait plus rien du tout, comme s'ils avaient fondu. […]
>
> Cependant, cette fois, lorsque Lupin ouvrit la porte de l'intérieur, il vit que tous les gens situés de l'autre côté s'étaient comme évaporés et il ne restait plus personne. Qu'est-ce que cela pouvait bien signifier ?
>
> Quand même ! Il a beau s'agir de Lupin, il n'est tout de même pas magicien ! Et pour autant, ils ne rêvaient pas, tous à l'unisson !

[156] Voir p. 243.
[157] ERZ 7, 101.

> Alors, serait-ce l'auteur qui écrirait des inepties ? Non, bien sûr que non ! Absolument pas. Il y avait deux vérités. Quand les policiers avaient examiné la pièce, il n'y avait personne, et lorsque Lupin s'en était enfui, il n'y avait pas âme qui vive de l'autre côté : pas d'erreur possible, les deux événements s'étaient vraiment produits. Dans ce cas, il y avait peut-être une différence chronologique. Pas du tout ! Au contraire, les policiers avaient pénétré les lieux quelques minutes avant la fuite de Lupin.
>
> C'était une chose impensable. Logiquement et pratiquement, il s'agissait d'un événement absolument impossible. Pourtant, l'auteur n'écrit pas de mensonge. Et les lecteurs ont encore moins fait d'erreur en lisant. Il y a là un truc renversant du maître de la cambriole, Arsène Lupin. Une supercherie à vous couper le souffle que lui seul était capable d'accomplir.[158]

Ici, le narrateur est investi d'un double rôle : celui classique qui consiste à relater et expliquer les événements de l'histoire et celui, beaucoup moins courant, de lecteur. En effet, aux descriptions qui incombent au narrateur viennent se greffer des questions, des marques de doute et d'étonnement qui correspondent plutôt à ce que l'on pourrait attendre d'un lecteur. Les paroles du narrateur deviennent en quelque sorte un miroir des possibles réactions du lecteur. A la lecture d'un tel extrait – dans lequel le narrateur s'intègre à la communauté des lecteurs –, la position du (véritable) lecteur est particulièrement cloisonnée : par l'intervention de l'auteur dans la narration, par sa prise en main du « comment lire », et par l'établissement d'une connivence avec le lecteur, ce dernier ne peut pas s'identifier aux personnages du récit. Les retournements de situation, seule possibilité ludique – mais sérieuse – du texte de Ranpo comme nous l'avions expliqué, participent donc elles aussi de la mise en place de l'illusion discursive. En effet, comme le montre la citation précédente (il s'agit là d'un phénomène particulièrement rare dans le roman de

---

[158] ルパンはどうなったか。彼は微傷だも負わず、ピストルの乱射のあとに、長い廊下を走っていた。実に何とも解釈の出来ぬ。一大奇怪事が起ったのだ。[…]ドアの外に密集していた刑事車、夜会の群集は、一体全体いつの間にかどこへ消えてなくなったのであろう。　イヤイヤ、消えてなくなる筈はない。読者は前章で、刑事達が待ちくたびれて、同じ部屋のドアを、外から開いて見た一条を読まれたであろう。刑事達が室内へ入って見ると、不思議千万にもそこには誰もいなかった。ルージェール伯も、軽視総監も、明智も、波越警部も、偽黄金仮面の死体まで、溶けてなくなった様に、影も形もなかった。[…]　ところが、今度は、ルパンが中からドアを開くと、外の群集が、一人残らず、まるで蒸発した様に、姿をけしてしまっていた。これはどうしたというのだ。　まさか、ルパンとて、魔法使ではあるまい。まさか、人々が揃いも揃って夢を見ていた訳ではあるまい。　では作者が飛んでもない出鱈目を書いているのか。イヤイヤ決してそうではない。両方とも真実なのだ。刑事達が室内をあらためた時、そこに何者の姿もなかったこと、ルパンが外へ逃げ出した時、外に一人っ子一人いなかったこと、両方とも動かし難い真実なのだ。すると、その二つの間に時間の相違があったのか。決して決して、それどころか、刑事達が踏み込んだのは、ルパンが逃げだす数分以前だったのだ。　あり得べからざる事だ。理論的にも実際的にも全然不可能な事柄だ。だが、作者が嘘を書いたのでもない。読者諸君が読み違えられたのでは猶更ない。そこには、怪盗アルセーヌ・ルパンの驚倒すべきトリックがあったのだ。ルパンならでは何人も企て及ばぬ驚天動地の大欺瞞があったのだ。 ERZ 7, 282-284.

détective), le narrateur n'hésite pas à envisager – même si c'est pour immédiatement la nier – une possibilité d'erreur de lecture du lecteur ou de mensonge de l'auteur, validant l'existence d'une « couche narrative » indispensable pour éprouver le plaisir de lire Ranpo, celle de la narration. Cette connivence voire une certaine complicité, même si elle n'est qu'illusoire puisque l'auteur sait pertinemment ce qui a eu lieu[159], demeure cependant nécessaire pour permettre le bon fonctionnement de l'illusion discursive. Ranpo, en fait ne trompe jamais son lecteur car il ne peut y avoir tromperie. La structure même de ses récits rend inopérant ce dispositif auprès du lecteur. Ce dernier a accès à l'histoire seulement au travers du filtre narratif, le narrateur, et si tromperie il y a, elle n'est à l'œuvre que dans le cadre de l'histoire.

Au cours de la première partie de notre thèse, nous avions pu démontrer que la prise en compte du lecteur constituait un aspect très important des œuvres programmatiques du début de la carrière de Ranpo (réunies dans le recueil *Le test psychologique*). Le rapport discursif mis en place permettait, en captant l'attention du lecteur, de non seulement créer un suspense basé sur la surprise (la chute), mais aussi de le confronter à des structures narratives très proches des limites génériques du roman policier. Cette approche originale de Ranpo est confirmée, voire amplifiée, dans le contrat de lecture de ses romans longs. Il est constitué de deux thèmes fondamentaux pour saisir l'originalité de l'œuvre de Ranpo : une mise en abyme quasi systématique ayant pour effet de mettre le lecteur en position de voyeur d'un texte « monstrueux » qui aboutit parfois à la disparition – magique – de l'énigme. Le second aspect constitutif est le refus obstiné d'une lecture basée sur l'illusion référentielle. Ranpo construit des œuvres où le lecteur, complice de l'auteur, se doit d'accepter d'être seulement un lecteur et pas un personnage de l'histoire qu'on lui narre.

Ces deux « termes » du contrat sont porteurs d'une fonction qui ne s'arrête pas à une jouissance purement littéraire. Après avoir analysé leurs fonctionnements, nous nous tournons dans la troisième partie vers leurs effets les plus originaux : la transmission d'un savoir et la spectacularisation des récits.

[159] Dans le cas de Ranpo on peut toutefois se poser la question : sa propension à écrire et rendre dans l'urgence ces textes peut laisser entrevoir (mais c'est impossible à démontrer) une écriture où l'écrivain découvre (et s'étonne) comme son futur lecteur les événements qu'il est en train de coucher sur le papier.

TROISIEME PARTIE

INTERTEXTUALITE ET SPECTACULARISATION

L'efficacité des récits

CHAPITRE I

La lecture comme formation du lecteur : jouer avec l'intertextualité générique

Pour George N. Dove, une des règles structurelles du roman policier se trouve dans ce qu'il nomme son « autoréflexivité » (« self-reflexivity »)[1]. En effet, ce genre est sans aucun doute celui qui se nourrit le plus de sa propre histoire, de ses propres œuvres. D'emblée les références à d'autres textes forment une condition sine qua non de son existence. Ainsi trouve-t-on dans *Double assassinat dans la Rue Morgue* le Chevalier Dupin citant et critiquant Vidocq (1775-1857), le bagnard devenu chef de la sûreté, qui a rapidement connu une gloire littéraire avec l'édition de ses propres mémoires (*Mémoires de Vidocq, chef de la police de Sûreté, jusqu'en 1827*, publiées en 1828-1929). Cette auto-référentialité mène parfois à la parodie dont l'une des plus célèbres se trouve dans l'œuvre de Leblanc, *Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*[2], hommage à l'enquêteur anglais. Cette intertextualité ludique du roman policier n'est pas l'apanage de l'Occident[3]. Dans la même veine que Leblanc, et on pourrait ajouter, comme un effet de miroir, Ranpo utilise à son tour Arsène Lupin dans une de ses œuvres, *Le masque d'or*, en l'opposant à son propre détective Akechi Kogorô, comme nous l'avons vu précédemment[4].

---

[1] George N. Dove, *op. cit.*, p. 80.

[2] Volume composé de deux nouvelles (*La dame blonde* et *La lampe juive*) publiées dans le quotidien *Je sais tout*, de novembre 1906 à octobre 1907.

[3] On pourra citer, parmi d'autres, l'œuvre de Hamao Shirô fortement influencée par S.S. Van Dine. Désireux d'appliquer les techniques de cet écrivain au Japon, il écrit certains de ses textes en hommage à ce dernier. Dans *Satsujinki* (『殺人鬼』, Le monstre tueur) publié en 1931 dans le quotidien *Nagoya shinbun* 名古屋新聞, un des éléments essentiels de l'histoire n'est autre qu'un des romans de l'auteur américain, *La série sanglante*. Les personnages, en de multiples occasions, font des références à ce roman et, de manière plus générale, commentent l'influence (bien sûr pernicieuse) du genre policier sur les jeunes femmes qui en lisent.

[4] De même l'œuvre de Ranpo et l'auteur lui-même ont fait l'objet de nombreux hommages, sous différentes formes, de la fictionnalisation de Ranpo, de la réécriture de certaines des ses œuvres dans

De la simple référence à la parodie la plus ludique[5], le texte policier trouve une part de son énergie dans ce retour vers la fiction ; Franck Evrard considère même que le roman policier est « une fiction qui s'avoue en tant que telle »[6]. La métadiscursivité de ce genre produit dans l'œuvre de Ranpo un effet second spécifique. Fiction se reconnaissant fiction, le roman policier pratiqué par Ranpo, comme nous l'avons expliqué, fait intervenir, non pas l'illusion référentielle, mais l' « illusion discursive » si typique de cet auteur. Cette « illusion discursive » qui se joue au niveau du discours implique donc la mise en avant d'un narrateur souvent identifiable à l'auteur, autorité générique s'il en est. Il y a là un vertige ludique mais aussi d'autres effets, comme nous allons le développer dans les prochaines pages : le lecteur va être éduqué à la lecture du *tanteishôsetsu*.

Pour analyser ce phénomène, nous utilisons dans un premier temps de notre réflexion un texte moins connu, et ce pour plusieurs raisons. Publié dans la revue *Shashin hôchi*, du 5 janvier au 15 février 1926, *L'homme transparent* (『空気男』, Kûki-otoko), prévu pour être un des longs romans que Ranpo avait commencé à rédiger cette même année[7], a rapidement été abandonné par son auteur et n'a jamais été terminé. Outre son caractère inachevé, il est considéré par Ranpo comme une œuvre mineure dont il ne fait guère cas dans son autobiographie[8]. Cependant, il a ceci de particulier de condenser en quarante pages et onze chapitres toutes les techniques se rapportant à l'intertextualité. On peut même y voir, mais dans un état encore brut, ce que beaucoup ont retrouvé dans une œuvre majeure, sur laquelle nous reviendrons aussi, *La bête dans l'ombre* : la cristallisation des thèmes (sadomasochisme, double identité, déguisement/travestissement, etc.) et des

---

d'autres périodes historiques jusqu'à des parodies ludiques. Voir les deux ouvrages qui regroupent quelques-uns de ces textes courts : *Ranpo no gen.ei* (『乱歩の幻影』, Le spectre de Ranpo), Tôkyô : Chikuma Shobô, 1999 ; Misuterî Bungaku Shiryôkan ミステリー文学資料館 (Bibliothèque de la littérature policière, dir.), *Edogawa Ranpo ni ai o komete*, (『江戸川乱歩に愛をこめて』, Pour Edogawa Ranpo, avec tout notre amour), Tôkyô : Kôbunsha, 2011.

[5] Sur la parodie, on peut consulter Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, rééd. 1992 ; Paul Aron (dir.), *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, Québec : Nota bene, 2004 ; Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de narratologie* [En ligne], n°13, 2006 (consulté le 16 juin 2012). Au sujet de la parodie dans le roman policier, on pourra lire la thèse de Marion François, *Parodie et transposition dans le roman policier contemporain*, Lyon : Université Lumière-Lyon II, Département des Lettres, Th. doc. : Lettres et arts, Lyon 2, 2000.

[6] Franck Evrard, *Lire le roman policier*, Paris : Dunod, 1996, p. 86.

[7] Il commence à publier de front trois longs récits : *Grouillement dans l'obscurité*, *L'affaire de l'auberge Au Bord du Lac* et *L'homme transparent*.

[8] Il y explique seulement que, comme à son habitude, il avait commencé à écrire le texte sans avoir une idée de sa conclusion et qu'il avait été sauvé par la cessation de parution de la revue. Il n'avait pas eu à souffrir de trouver une suite comme dans les autres longs récits de la même époque (ERZ 28, 190)

techniques narratives qui ont consacré l'auteur[9]. Alors que l'on reprend souvent à Ranpo l'expression (d'origine financière) de *sôkessan* 総決算[10] pour définir *La bête dans l'ombre*, faisant ainsi de ce récit l'aboutissement de cinq années d'écriture et marquant aussi le passage vers un autre format, la publication plus de deux ans auparavant de *L'homme transparent* permet de penser que *La bête dans l'ombre* n'est pas un simple aboutissement mais bien plutôt l'expression d'un type d'écriture dont on retrouvera les caractéristiques tout au long de ses œuvres, à des degrés divers. Aussi, au lieu de voir *L'homme transparent* comme une œuvre à part, nous préférons y rechercher les exemples les plus identifiants de l'écriture de Ranpo. Dans un second temps, lorsque nous nous intéresserons à ce que nous appelons l'intertextualité interne – lorsque les textes se répondent les uns les autres – nous prendrons comme texte de référence exemplaire *La bête dans l'ombre*.

1. L'intertextualité externe dans le cadre de *L'homme transparent*

Les références génériques

Lors de leur rencontre dans un hôtel de passe, les deux personnages principaux de *L'homme transparent*, Kitamura Gorô et Shibano Kinjû, discutent de leurs passe-temps respectifs. Très rapidement, ils se rendent compte qu'ils s'enthousiasment pour les mêmes lieux et les mêmes formes artistiques. Ils sont ainsi attirés par tout ce que peut proposer alors Asakusa, et surtout par le cinéma dont le quartier est alors le cœur vibrant :

> Ensuite, ils s'écrièrent en chœur :
> « Et par-dessus tout, le cinématographe ! Mais pas l'ordinaire ! Celui de Zigomar ! Zigomar ! Fantômas ! Protéa[11] ![12]

Leur vivacité augmente encore quand ils évoquent le roman de détective :

---

[9] Suzuki Sadami, dans son étude sur *La bête dans l'ombre*, décrit ce texte comme le « roman-monde de Ranpo » (« Ranpo no sekai no sôgôshôsetsu ») (« Injû ron » (「「陰獣」論」, « Réflexion sur *La bête dans l'ombre*), Littérature nationale analyses et commentaires – numéro spécial Le charme d'Edogawa Ranpo : centième anniversaire de sa naissance), p. 96.

[10] *Kessan* 決算 est un terme de gestion financière qui signifie « liquidation ». *Sô* 総 est un préfixe exprimant l'idée de totalité. Le terme dans son ensemble aurait un sens proche de « Liquidation totale ». Voir par exemple ERZ 28, 381.

[11] Protéa est l'héroïne éponyme du film réalisé par Jasset, créateur de la version cinématographique de *Zigomar*, sorti en France le 9 septembre 1913, au Japon, le 1er décembre de la même année (informations du site internet : http://www.imdb.com/title/tt03 11681/releaseinfo). Protéa est une espionne se servant de son don pour les déguisements.

[12] そして、彼等は声をそろえていうのである。 「何よりも活動写真ですよ。それもあたり前のじゃいけない。ジゴマ、ジゴマ、それから、ファントマ、プロテア！」 ERZ 2, 315.

Kitamura Gorô ne cessait d'opiner du chef.
« Et bien, dans ce cas, je suis presque sûr que tu aimes les romans de détective. Non ? Je me trompe ?
- Non, en plein dans le mille. Et Shibano ajouta, souriant tellement il était heureux, tout à fait. Je suis un fou de romans de détective. Sir Arthur Conan Doyle, Edgar Allan Poe, Dupin, Holmes, Thorndyke et aussi Monsieur Lecoq, n'est-ce pas ? Il va de soi que toi aussi tu aimes tout cela ?
- Encore plus que les aimer, j'ai même essayé d'en écrire.[13]

Cette suite de références répond à deux intentions du texte. La première concerne l'effet que peut provoquer la citation d'œuvres et de personnages de fiction dans le corps d'un récit. L'autoréférentialité, car il s'agit bien à chaque fois de romans (ou de films) policiers et leurs héros, provoque un effet de réel qui permet d'encadrer le lecteur dans la lecture. Les références cinématographiques et littéraires sont assez connues, surtout les films *Zigomar*, *Fantômas*, les écrivains Poe et Holmes, pour un lecteur (« amateur » ou « normal ») de l'époque, et évoquent automatiquement un type d'œuvre, au point que par capillarité les productions artistiques moins connues, *Protéa* et Thorndyke, soient aussitôt rangées dans la catégorie correcte. Le lecteur est ainsi dans un premier temps, ou plutôt en même temps, intégré au discours du récit dont il absorbe les allusions référentielles. Ce phénomène d'absorption pourrait peut-être expliquer le premier titre annoncé dans la presse pour *L'homme transparent* : *Suitorigami* (『吸取紙』, Le papier-buvard)[14]. Cette métaphore concerne le personnage surnommé « L'homme transparent » : sans cesse en train d'oublier, il est obligé d'absorber ce que les autres personnes, surtout son ami, lui expliquent. Alors que ce titre disparaît dès la parution du premier épisode, l'idée que le lecteur (car les héros de *L'homme transparent* sont aussi de gros lecteurs), tel un buvard, puisse s'approprier les connaissances des personnages demeure un point essentiel de la trame de cette histoire : l'absorption par la lecture représente en effet un thème fondamental, maintes fois repris, pour Ranpo.

Cette intertextualité qui fonctionne tout d'abord par l'intégration de sources extérieures en rapport étroit avec le roman de détective peut être nommée intertextualité générique. Comme nous l'avons évoqué, George N. Dove, propose parmi les caractéristiques déterminantes du genre ce qu'il appelle « sa propension à l'autroréflexivité »

[13] 北村五郎はしきりに首を振って、「じゃ、君はきっと、探偵小説が好きだと思いますが。どうですか。当たりませんか」「当たりました」柴野はもううれしさに相好をくずしながら、「そうですよ。僕は探偵小説気違いですよ。サア・あーサア・コーナン・ドイル、エドガア・アラン・ポオ、デュパン、ホームズ、ゾーンダイク、そして、ルコック先生ですか。君も無論あれがおすきでしょうね。」「すきどころですか、僕は自分が作って見たことさえありますよ」ERZ 2, 315-316.
[14] ERZ 2, 691.

(« its habit of self-reflexivity »)[15]. Il explique que cette convention, qui ne définit pas en elle-même le genre[16], peut se concrétiser dans le fait que « des détectives fictionnels commentent, souvent de manière peu favorable, d'autres détectives fictionnels d'autres récits »[17]. Même si, comme le constate Dove, cette technique discursive ne fait pas nécessairement d'un texte un roman policier et ne peut donc être considérée comme génériquement marquée, il n'en reste pas moins[18] que le discours sur le roman policier par la simple citation ou par le commentaire, en d'autres termes, par le métadiscours intertextuel[19], est fondamentalement présent dans un roman policier classique.

L'homme transparent n'échappe pas à cette règle d'autant plus que les deux personnages principaux sont des auteurs de romans de détective. Les commentaires sont donc nombreux, et comme l'a rappelé Dove, négatifs.

> Ensuite, leur discussion s'anima à propos des romans de détective. Des dizaines d'auteurs célèbres français, anglais et américains devinrent la cible de leurs critiques. Lecocq était bien trop lent, Dupin bien trop pédant, et même Holmes qui avait éreinté ses deux prédécesseurs aurait été bien moins impressionnant s'il n'avait eu à ses côtés cet idiot de Watson. Ils argumentaient et s'emportaient ainsi, tout comme si ces personnages avaient été de chair et de sang.[20]

Par cette surenchère de noms, de références plus ou moins pointues, que recherche l'auteur ? Dove explique que cette intertextualité de citations et de commentaires est utilisée

---

[15] George N. Dove, *op. cit.*, p. 80.

[16] Dove propose ainsi trois type de conventions. Les « *constitutive conventions* » qui « définissent le genre et y sont essentielles », les « *regulative conventions* » qui « caractérisent le genre mais n'en forment pas l'essence » et les « recurrent stereotypes ». *Ibid*., p. 75-76.

[17] *Ibid*., p.80.

[18] Dove écrit plus loin : « Plus tard, Sherlock Holmes critique Dupin, et cette convention s'établit comme une des traditions du genre au point qu'il est difficile de trouver aujourd'hui une histoire où personne ne fait reference à Sherlock Holmes, Perry Mason, Columbo, ou plus généralement à des détectives de romans ou de télévision» (« Later Sherlock Holmes disparaged Dupin, and the convention became one of the established traditions of the genre, to the extent that today it is difficult to find a story in which somebody does not refer to Sherlock Holmes, Perry Mason, Columbo, or to detectives in print and on television generally. ») *Ibid*., p.81.

[19] Dans *Palimpsestes : la littérature au second degré* (p. 11), Genette évoque parmi les cinq « types de transcendance textuelle » la métatextualité qu'il définit comme « une relation, on dit le plus souvent de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer ». Nous préférons parler dans le cas qui nous étudions d' « intertextualité de citations et de commentaires », car, même s'il y a bien discours sur le roman policier, il n'est pas de texte à texte. En effet, comme nous le verrons, ce sont les personnages d'un texte qui commentent d'autres personnages. Par conséquent, le terme « intertextualité » est pris au sens le plus large possible, c'est-à-dire celui de la relation, quelle qu'elle soit, entre deux ou plusieurs textes.

[20] そして、彼等の間には探偵小説談の花がさいたのである。フランスやイギリスやアメリカの十数人の有名な作家が、彼等のヤリ玉に上った。ルコックはあまりに鈍物であり、デュパンはあまりにペダンティックであり、彼等を非難したホームズ自身も、若しワトソンという白痴が側にいなかったら、どれ程見劣りがしたことであろうなどと、まるでそれ等の人々が、歴史上の実在の人物ででもある様に、彼等は口角あわを飛ばして論じたことである。ERZ 2, 316.

pour rappeler aux lecteurs qu'ils sont face à « un récit de détection »[21], autrement dit, pour briser l'illusion référentielle. En effet, l'accumulation de références d'œuvres et d'êtres de fiction provoque à la longue chez le lecteur une nécessaire et inévitable prise de conscience du fait qu'il est lui-même en train de lire une de ces œuvres appartenant au genre. Cette prise de conscience est d'ailleurs exprimée en creux dans le texte par le fait que les deux personnages n'arrivent plus pour leur part à faire la différence entre la réalité et la fiction.

Commenter les références intertextuelles

D'autre part, pour reprendre certaines des réflexions sur le statut du lecteur que nous avons été amenés à proposer dans la deuxième partie, nous avons constaté que le lecteur est guidé par des appels incessants de l'auteur qui lui permettent la plupart du temps de suivre un fléchage dans le récit. Si nous confrontons cet aspect à la surenchère d'informations données par les personnages, nous pouvons constater, comme nous l'avons évoqué plus haut, qu'un phénomène d'imprégnation se déclenche.

Ainsi dans *L'homme transparent*, le lecteur, alors qu'il a déjà rencontré les personnages de Protéa et de Thorndyke, les discours sur la lourdeur de Lecoq et sur le pédantisme de Dupin, doit passer par une autre liste quelques lignes plus loin :

> Presque tous les jours, ils se rendaient visite dans leur pension respective. Et parfois alors qu'ils dissertaient sur Dostoïevski et qu'ils critiquaient Andreïev[22], subitement, ils s'exclamaient : ah ! Si nous avions de l'argent ! S'il y avait ici un million de yen, nous pourrions mener la grande vie comme dans *Le domaine d'Arnheim*[23] ou dans *Le cottage Landor*[24] ou bien encore comme dans *Une mort dorée*[25] ou bien seulement au centième de tout cela. Soyons fous ! Et si nous devenions des voleurs ? Comme Zigomar, comme Lupin.[26]

---

[21] George N. Dove, *op. cit.*, p. 80.

[22] Léonid Nikolaïevitch Andreïev (1871-1919) est un écrivain et dramaturge russe dont le style est à la croisée du symbolisme et du réalisme. Il sera considéré dans les premières années du XXe siècle comme un écrivain prometteur. Sa gloire va commencer à s'étioler avec les avant-gardes dans les années dix. Il sera aussi un farouche adversaire de la Révolution de 1917.

[23] Nouvelle d'Edgar Allan Poe, publiée en mars 1847.

[24] Nouvelle d'Edgar Allan Poe, publiée en juin 1849.

[25] Voir note 33 p. 62. Ces trois récits ont été la source d'inspiration pour Ranpo lors de l'écriture de *L'île panorama*.

[26] ほとんど毎日の様に、どちらかが、相手の宿を訪問した。そして、ある時は、ドストエフスキーを論じ、アンドレーフを批評し合っているかと思うと、アーア、金がほしいな。ここに百万円あったらなあ、「アルンハイムの地所」だとか、「ランドアの屋敷」だとか、あるいはまた、「金色の死」だとか、あれまでには行かずとも、せめて百分の一のぜい沢でもできるのだがなあ。いっそ思い切って、大泥棒になるか。ジゴマの様な、あるいはリュパンの様な。ERZ 2, 317.

La question se pose à nouveau. Cette intertextualité générique a-t-elle un quelconque objectif dans le cadre du récit, dans le cadre de l'énigme ? Dans ce texte précisément, même s'il est resté inachevé, il faut bien admettre qu'elle n'est pas en lien direct avec l'histoire[27]. En revanche, elle permet de montrer combien les personnages (et donc l'auteur) sont des experts des romans de détective, japonais ou étrangers. Cette attitude de l'auteur, le pédantisme[28], serait alors à rapprocher de celle S.S. Van Dine et de son détective, Philo Vance[29].

Cependant, à l'opposé de Van Dine et de ses personnages dont le savoir constitue une marque de supériorité face aux autres protagonistes de l'histoire et face aux lecteurs (les notes de bas de page de Van Dine dans ses romans sont là pour nous le rappeler[30]), le

---

[27] Alors que c'est le cas dans *L'île panorama* où le héros crée son utopie en s'inspirant pour partie de ses lectures : la République de Platon, l'Icarie d'Etienne Cabet (1788-1856), le « Nulle Part » de William Morris (1834-1896) et aussi les œuvres de Poe sus-nommées (ERZ 2, 362-363).

[28] Voir à propos du pédantisme dans la littérature policière japonaise l'ouvrage de Ryûten Yamaji 山路竜天, Tadashi Matsushima 松島征 et Kunio Harada 原田邦夫, *Monogatari no meikyû : misuterî no shigaku* (『物語の迷宮―ミステリーの詩学』, Le labyrinthe narratif : la poétique des romans policiers), Tôkyô : Yûhikaku, 1986, rééd. Sôgensha, 1996. Les auteurs expliquent que l'utilisation du pédantisme (dont ils relèvent l'importance fondamentale dans les trois grands romans de détective du XXe siècle – voir note 152 p. 344) permet de faire remonter à la surface textuelle l'artificialité de l'œuvre écrite. Ils écrivent (p. 228) : « […] le festin de pédantisme qui se déploie dans ces trois romans expose au grand jour « les coulisses du récit (le processus de création du sens) » et fait s'y intéresser le lecteur. En d'autres termes, en ouvrant un interstice dans l'idéologie (les lieux communs) de la littérature moderne, on donne naissance à un anti-roman policier, un anti-récit » (「[…]この三篇の小説に繰り広げられるペダンドリーの饗宴は、「物語の舞台裏＝意味の産出過程」を白日のもとにさらし、そこに読者の目を向けさせている。言い換えれば近代における文学のイデオロギー（通念）に裂け目をいれることによって、反＝ミステリー、反＝物語を実現しているのである。」).

[29] « Au cours de sa première enquête, Vance fait de savantes allusions à Berkely, Descartes, Erasme, Goethe, Nietzsche, Spengler, Spinoza, Terence. Il fait preuve de manière immodeste de sa maîtrise des langues étrangères – français, allemand et latin – tandis qu'une note de bas de page explique au lecteur l'opinion de Vance selon laquelle "la culture … est polyglotte" et qu'il lit "tel un omnivore" dans d'autres langues que l'anglais. Il a, bien sûr, de grandes connaissances dans les arts. C'est un collectionneur qui a un gout sûr et non pas obtus. Il a corrigé l'attribution d'une peinture, originellement attribuée au Titien pour Giorgione, il peut faire un bref exposé sur la supériorité du dessin chinois sur le japonais […], et, bien sûr, il est un grand connaisseur de la peinture européenne contemporaine, visitant les expositions des pointillistes et intéressé dans l'achat d'aquarelles de Cézanne et de statuettes de Nadelmann. » (« In the course of his first investigation, Vance makes knowing allusions to Berkeley, Descartes, Erasmus, Goethe, Nietzsche, Spengler, Spinoza, Terence. He immodestly displays his mastery of languages – French, German and Latin – and a footnote informs the reader of his view that "culture … is polyglot" and that he reads "omnivorously" in languages other than English. He is, of course, especially knowledgeable in the arts. He is a collector of discriminating but not parochial taste. He has corrected the attribution of a painting from Titian to Giorgione; he can deliver a brief lecture of the superiority of Chinese drawing to Japanese […]; and he is, of course, a connoisseur of contemporary European painting, visiting an exhibit of the pointillists and interested in buying Cézanne watercolors and Nadelmann statuettes. ») J.K. Van Dover, *Making the Detective Story American : Biggers, Van Dine and Hammett and the Turning Point of the Genre, 1925-1930* (Rendre américain le roman de detective : Biggers, Van Dine, Hammett et le genre à son tournant, 1925-1930), Jefferson (Caroline du Nord) : McFarland and Company, 2010, p. 52.

[30] Ses notes sont de deux types. Un premier genre donne des explications non pas sur le schéma narratologique du récit comme chez Ranpo (dans ses appels au lecteur ou dans ses parenthèses) mais sur

lecteur des textes de Ranpo est invité à en tirer plus que cela. Dans la majorité des cas, ses personnages sont tous plus ou moins porteurs d'un savoir, d'ailleurs limitée au roman de détective. Plus qu'un rapport autoritaire entre celui qui imposerait ses connaissances à un autre, la relation entre les personnages de Ranpo et, donc, entre l'objet de lecture et le lecteur dans le processus éducatif, est à rapprocher de celui existant dans une communauté, ici celle des amateurs du roman de détective. Il faut en effet rappeler que *L'homme transparent* a été publié en 1926, une période où le *tanteishôsetsu* n'est encore qu'aux prémisses de sa reconnaissance. Ranpo s'adresse encore à un public restreint formé de « lecteurs amateurs » qui exigent à la fois de lire des textes intéressants, attractifs, mais qui demandent aussi à être tenus au courant de tout ce qui se fait dans le genre. Ils croisaient donc dans les textes de Ranpo toute une série de références de lectures, d'ouvrages, de personnages qu'ils n'auraient pas forcément trouvés eux-mêmes du fait de l'éloignement des pays occidentaux, des difficultés de langue, etc. Les informations que l'on trouve disséminées dans tous les récits expriment ce souhait, de la part de Ranpo, de partage. Et la surenchère verbale résulte, sans doute, d'une jubilation de la transmission de ce savoir générique. Par le phénomène d'absorption évoqué plus haut, nous pensons que ces listes de références sont aussi destinées à éduquer ses lecteurs.

L'éducation d'une communauté de lecteurs

L'existence de cette communauté de lecteurs se retrouve à plusieurs niveaux dans *L'homme transparent*. Tout d'abord, les deux personnages principaux, comme nous l'avons vu, partagent de nombreux points communs, au premier rang desquels le fort intérêt pour le *tanteishôsetsu*, en tant que lecteurs et auteurs. Nous pouvons suivre la trace de cette communauté d'intérêts dans de nombreuses œuvres de Ranpo à la même période. *La pièce de deux sen* en offre un exemple. Si cette nouvelle est plutôt marquée par un autre type d'intertextualité générique que nous développerons plus loin, elle ne fait pas l'économie de références explicites. Ainsi lorsque Matsumura dévoile sa technique pour déchiffrer le code

---

des informations données dans d'autres romans de Van Dine. Par exemple, la note 1 de la page 33 de *The Canary Murder Case* (*L'affaire du canari*), paru en 1927 : « Heath avait fait connaissance de Vance au cours de l'enquête sur la mort d'Alvin Benson, deux mois auparavant » qui fait référence à *La mystérieuse Affaire Benson* publiée en 1923. Le second genre de note est, lui, ce qui permet à l'auteur de donner de très grandes précisions, d'où cette impression de pédantisme, d'autant plus qu'elles n'ont aucune influence sur la suite du récit. Par exemple, la note 1 de la page 65 du même roman : « William Elmer Jessup avait appartenu au 308e régiment d'infanterie de la 77e division de l'armée d'outre-mer. »

secret, il fait naturellement référence à l'œuvre matricielle du roman policier contenant l'utilisation d'un tel code, *Le scarabée d'or* de Poe. Cependant, la technique de déchiffrement n'est qu'à peine effleurée comme si le personnage ne voulait pas entrer dans des détails trop complexes qui pourraient alourdir le texte. Dans le même temps, le lecteur assiste à un petit cours de cryptographie. Le désir de partage de l'auteur semble même dépasser les règles traditionnelles de présentation de la fiction. Dans l'extrait suivant, une note apparaît dans le texte, comme si ce dernier devenait un essai didactique, alors que c'est un des personnages qui parlent :

> J'avais fait quelques recherches dans le passé sur les codes secrets. Je ne suis pas Sherlock Holmes mais moi aussi je sais en déchiffrer environ 160 types différents. (cf. *Les hommes dansants*)[31]

On retrouve ici cette tendance à rendre floue la frontière entre les différents niveaux de fictionnalité (le personnage se comparant à Holmes), mais, surtout, le fait que le discours d'un des héros soit interrompu par une incise de Ranpo pour indiquer *au lecteur* de se rapporter aux textes de Doyle montre combien l'auteur se sentait investi d'une mission de transmission. Ranpo lance ainsi un début d'information, laissant au lecteur intéressé le soin d'aller chercher plus loin.

Dans *La chambre rouge*, la communauté est représentée par le club de gentlemen en mal de frissons. Le narrateur de la soirée explique qu'il voudrait à être à l'origine d'un « meurtre qu'un Sherlock Holmes ne pourrait résoudre »[32] et qu'il voit en ses interlocuteurs des personnes qui arrivent encore à se suffire du plaisir éprouvé :

> lors de jeux impliquant un crime ou une enquête, lors d'expériences spirites comme par exemple parler avec les esprits, lors de jeux sensuels tels que regarder des films obscènes ou mettre en pratique ceux-ci, lors de la visite de prisons, d'hôpitaux psychiatriques, de salles de dissection, etc. [33]

Ce club, au vu de ses intérêts, est marqué de la mode *ero-guro-nansensu*. De manière symptomatique, on retrouve ce type de communauté jusque dans la dernière œuvre de Ranpo pour adultes, publiée en novembre 1959 chez Tôgensha, *Petenshi to kûki-otoko* (『ぺてん師と空気男』, L'imposteur et l'homme transparent). Comme semble l'indiquer son titre et

---

[31] 俺は暗号文については、以前に一寸研究したことがあるんだ。シャーロック・ホームズじゃないが、百六十種位の暗号の書き方は俺だって知っているんだ。（Dancing Men参照）ERZ 1, 32.
[32] どんなシャーロック・ホームズだって見破ることの出来ない人殺し ERZ 1, 320.
[33] 犯罪と探偵の遊戯ですか、降霊術其他の心霊上の様々の実験ですか、Obscene Pictureの活動写真や実演やその他のセンジュアルな遊戯ですか、刑務所や、瘋癲病院や、解剖学教室などの参観ですか ERZ 1, 313.

comme le confirme sa lecture, ce long récit réutilise certaines idées que Ranpo avait commencé à développer dans *L'homme transparent* même si, comme l'auteur le concède, c'est le personnage de l'imposteur qui domine le récit[34]. On y retrouve ainsi, sous la forme d'une association, un « club des farceurs » (「プラクティカル・ジョーカーのクラブ」, Purakutikaru jôkâ no kurabu)[35], formée de sept membres. Leur plaisir est de mettre en pratique dans la vie de tous les jours des farces (par exemple, déstabiliser un vendeur d'une quincaillerie en voulant lui acheter un ouvrage de l'auteur Satô Haruo – chapitre 5, faire croire à une dispute dans un bus pour ensuite assister aux retrouvailles de deux anciens amis – chapitre 6, etc.). Dans cette optique, le crime et les romans de détectives occupent une large place dans ce club, avec, ici aussi, des commentaires qui n'apportent rien du point de vue de l'énigme. Alors que ce récit de 1959 a été écrit durant une période où la situation du roman policier a considérablement évolué au Japon, devenu entièrement légitime, Ranpo continue à utiliser les mêmes schémas qu'avant-guerre, avec un métadiscours se voulant très pédagogique. Dans le chapitre 9, intitulé « Farces et crimes », l'imposteur Itô Rentarô explique doctement :

> Farce et crime sont comme les deux faces d'une même feuille. Poe, le père du roman de détective a écrit un intéressant essai, *De l'escroquerie considérée comme une science exacte*[36]. Vous devez sans doute l'avoir lu ; les escroqueries et les farces dont il est question dans ce texte sont si ressemblantes qu'on ne peut pas les distinguer. On peut seulement les différencier en se demandant si elles ont pour origine la cupidité. On pourrait presque poser la définition suivante : « une escroquerie qui n'est pas intéressée est un farce ».
>
> Et cela m'amène à vous parler du roman de détective. Puisque Poe lui-même est le créateur du roman policier et qu'il a écrit dans le même temps un essai sur l'escroquerie, on peut dire que ces deux aspects sont intimement liés à la farce. Même si leur nombre est restreint, on trouve dans le genre policier des romans basés sur l'escroquerie. Et la technique utilisée est très proche de nos farces. En voici un exemple parlant.[37]

---

[34] Commentaires ajoutés lors de l'édition de ses œuvres complètes chez Tôgensha en juillet 1963 (ERZ 22, 637).

[35] ERZ 22, 514. Le terme de « practical joke » fait référence à une farce. « Practical » signifie qu'elle ne fait pas appel à des éléments verbaux.

[36] Essai publié en octobre 1843 sous le titre complet de *Raising the sun, or diddling considered as one of the exact sciences* (Comment trouver un pigeon, ou De l'escroquerie considérée comme une science exacte). Le titre actuel en français est *De l'escroquerie considérée comme une science exacte* (trad. de l'anglais par François Gallix).

[37] ジョークと犯罪とは紙一重のちがいだよ。探偵小説の元祖のポーが『厳正科学の一種としての詐欺』という面白いエッセイを書いている。むろん、きみたちは読んだと思うが、あすこに書いてあるいろいろな詐欺とプラクティカル・ジョークとは、ちょっと区別がつかないほど似ている。ただ利欲の動機によるものかどうかによって、区別されるばかりだ。『利欲の伴わない詐欺をジョークという』と定義できるくらいだ。ところで、ここでぼくの話は探偵小説と結びついてくるんだが、ポー自身が探偵小説を創案し、同時に詐欺論を書いているように、この二つのものはジョークと密接な関係がある。探偵小説の中には少数な

Suit alors la description de la huitième farce proposée dans le texte de Poe qu'Itô Rentarô rapproche d'une pièce de *rakugo* d'Ôsaka, *Tsubosan* (『壺算』, Compter les cruches), dont il cite les références japonaises mais aussi, d'après lui, les possibles sources chinoises. Il termine son développement en citant l'essai d'« un auteur de roman de détective japonais », *Akunin shigan* (『悪人志願』, Désirs démoniaques), qui n'est autre que l'essai éponyme publié par Ranpo lui-même en 1925[38], où il explique la différence « ténue » entre le fait d'inventer des crimes sur le papier et celui de passer à l'acte.

Ce texte qui ne fait pas partie du cadre chronologique de notre thèse nous semble confirmer l'attachement de Ranpo durant toute sa vie pour le partage, à travers la fiction, de son savoir, dans le cadre d'une communauté de lecteurs liés par une attraction commune pour le roman de détective. Le « Club des farceurs » peut ainsi être considéré comme l'expression fictionnelle des multiples groupes auxquels Ranpo a participé à partir des années vingt pour promouvoir le *tanteishôsetsu*.

Ainsi, durant les années d'avant-guerre, le groupe le plus connu est sans doute la *Tantei shumi no kai*[39]. Cette société, basée tout d'abord dans le Kansai, ne se limite pas à des écrivains : s'y rencontrent aussi des médecins légistes, des avocats, des journalistes[40]. Si le débat sur la fiction policière représente un des éléments majeurs de cette association, le règlement interne de la Société laisse une large part à l'expression d'un savoir encyclopédique sur le sujet. L'article trois décline de la manière suivante les activités de l'association :

> 3. Activités : A. Recherche concernant le crime et la déduction ainsi que publication de ses résultats, B. Création de romans de détective, de traductions et de critiques, C. Organisations de conférences sur le goût pour la déduction, D. Séances de cinématographes policiers, E. Visites d'institutions en rapport avec le crime et la déduction, F. Présentation des travaux des sociétaires dans d'autres revues, G. Publication d'un revue[41]

がら詐欺小説も書かれている。そして、その手法は、われわれのプラクティカル・ジョークと同じだといってもいい。その適例が一つある。ERZ 22, 528.

[38] Publié dans le numéro de novembre de *Bungei shunjû*.

[39] Voir note 24 p. 121.

[40] ERZ 28, p. 129 et suivantes.

[41] 三、事業、(イ) 犯罪及探偵に関する研究と其の発表 (ロ) 探偵小説の創作と翻訳と批評 (ハ) 探偵趣味講演会開催 (二) 探偵もの活動写真の鑑賞 (ホ) 犯罪及探偵に関する各種施設の見学 (ヘ) 会員の作品を各雑誌へ紹介 (ト) 機関雑誌の発行 ERZ 28, 131.

Comme le suggère avec justesse Yamamae Yuzuru, le terme « tantei shumi » (『探偵趣味」, « goût pour la déduction ») est « particulièrement flou »[42]. Les activités proposées sont pour certaines identiques à celles du groupe de gentlemen dans la nouvelle *La chambre rouge* et expriment cette volonté d'émulation collective. Le fait que la société n'ait pas pour caractère principal la littérature policière est confirmé par Yokomizo Seishi dans une lettre adressée à Ranpo le 13 juin 1925. Tout en s'y félicitant du grand succès de chacune des conférences, Yokomizo s'interroge sur la nature même de la Société où la propension à parler beaucoup de sexualité l'interpelle. On peut voir dans cette remarque l'embarras de Yokomizo face à la mode de l'*ero-guro-nansensu*[43]. La publication de la revue de la Société sera effective avec le premier numéro de septembre 1925[44]. De caractère assez artisanal à ses débuts (avec un système de rotation du rédacteur en chef pour chaque numéro[45]), le siège de la revue, tout comme de la Société, va être déplacé à Tôkyô au début de 1926 et va gagner en visibilité grâce à sa reprise par la maison Shun.yôdô. La revue double ainsi son nombre de pages (d'une quarantaine à soixante-dix environ) et atteindra selon Ranpo un tirage de 5000 numéros au plus fort de sa popularité[46].

Les références textuelles dans les récits de Ranpo sont ainsi dans une très grande majorité limitées au roman policier et reflètent précisément ses préoccupations du moment. Notre objectif n'est pas de toutes les citer mais plutôt de montrer que les œuvres de Ranpo ne se veulent pas « réalistes » dans le sens où tout le terreau intertextuel permettrait ou provoquerait ainsi l'illusion référentielle. Ce que recherche Ranpo, par l'intégration de références génériques, est avant tout de créer un lien avec le lecteur qui pourra extraire de ces mêmes références des informations, premier niveau d'une éducation à la lecture du roman de détectives qui va se déployer. Jacques Migozzi explique, en s'appuyant sur la littérature populaire française, que « les fictions populaires se contentent assez rarement d'instruire leurs lecteurs pour satisfaire leur seule curiosité et leur appétence

---

[42] Yamamae Yuzuru, « Tanteibundan keiseiki no kakki o tsutaeru *Tantei shumi* » (「探偵文壇形成期の活気を伝える「探偵趣味」」, « La revue *Tantei shumi* : l'expression de la vitalité lors de la création de la scène du roman de détective »), in Misuterî Bungaku Shiryôkan ミステリー文学資料館 (dir.), *Maboroshi no tanteizasshi* :Tantei shumi *kessakusen* (『幻の探偵雑誌—「探偵趣味」傑作選』, Les revues policières mythiques : choix de chefs d'œuvres de *Tantei shumi*), Tôkyô : Kôbunsha, 2000, p. 9.
[43] ERZ 28, 134.
[44] La revue sera publiée jusqu'en septembre 1928 (34 numéros).
[45] Le numéro 1 est confié à Ranpo, le numéro 2 à Kasugano Midori, le numéro 3 à Kosakai Fuboku, le numéro 4 à Nishida Masaji 西田政治 (1893-1984), le numéro 5 à Kôga Saburô, puis, par exemple, le numéro 10 à Maki Itsuma, le numéro 11 à Yokomizo Seishi, etc.
[46] ERZ 28, 140.

cognitive »[47] ; l'instruction serait presque immanquablement doublée de l'édification du lecteur. De ce point de vue, l'œuvre de Ranpo se distingue car l'édification morale ne se retrouve pas dans ses récits. Les textes pour enfants où l'éducation à une « certaine moralité » pourrait être facilement introduite restent aussi étonnamment peu diserts à ce sujet. Les jeunes détectives se comportent certes bien, aident leurs amis et les gens en danger mais il n'y a pas de discours moralisant[48]. L'action didactique de Ranpo, pour ce qui est de l'intertextualité externe, porte avant tout sur le partage d'une connaissance commune à propos du roman de détective.

Les effets de l'intertextualité externe sur le lecteur

Le lien avec le lecteur peut se retrouver dans les extraits suivants qui confirment l'absence de toute condescendance, de tout pédantisme dans l'utilisation de références intertextuelles. Ainsi dans *Le démon de l'île isolée*, le lecteur se trouve face à une citation de *la* nouvelle fondatrice du genre, *Double assassinat dans la Rue Morgue*, mais aussi, chose unique nous semble-t-il dans l'œuvre de Ranpo, face à une référence assez développée d'un récit non policier, *Improvisatoren* (*L'improvisateur*)[49] de Hans Chrisitian Andersen (1805-1875). Ceci est d'autant plus remarquable qu'elle est accompagnée d'une description des effets de la lecture de l'ouvrage sur le narrateur.

Alors que les héros se trouvent confrontés au meurtre de la jeune Hatsuyo, meurtre qui se rattache à la catégorie de la chambre close, le narrateur explique :

> J'avais rencontré de semblables événements lorsque j'avais lu *Double assassinat dans la Rue Morgue* de Poe et *La chambre jaune* de Leroux. Les deux traitaient de meurtres qui avaient été commis alors que les entrées avaient été fermées de l'intérieur. Cependant ce genre de chose ne pouvait se produire que dans une architecture de type occidental, pensais-je. Et je croyais aussi que c'était impossible dans des maisons japonaises faites en planches si fragiles et en papier.[50]

---

[47] Jacques Migozzi, *op. cit.*, p. 153.

[48] On pourrait bien sûr y voir l'aboutissement de cette morale : un métatexte moralisant ne serait plus nécessaire et les personnages auraient complètement intégré les comportements sociaux adéquats. On ne peut repousser cette possibilité. C'est cependant lorsque la pression de la censure sera devenue très forte, que Ranpo va considérablement changer l'aspect de ses récits pour enfants, en abandonnant les aventures policières pour produire des récits « plus conformes » avec les exigences du moment, et aussi beaucoup plus édifiants.

[49] Publié en 1899 à Copenhague.

[50] ポウの「モルグ街の殺人事件」やルルウの「黄色の部屋」などで、私はこれと似た様な事件を読んだことがある。共に内部から密閉された部屋での殺人事件なのだ。だが、そういう事は外国の様な建物でなければ起らぬもの。日本流のヤワな板と紙との建築では起らぬものと信じていた。それが今、そうばからも云えぬことが分って来たのだ。 ERZ 4, 51.

Alors que le narrateur n'est jamais décrit comme un fervent lecteur de romans de détective, c'est dans ces derniers qu'il trouve matière à réflexion. Si son étonnement, du fait de l'aspect incompréhensible du meurtre, est une composante importante dans la tension du récit, la manière d'exprimer sa surprise se rapproche des résultats de la réflexion menée par Ranpo durant ces mêmes années. Ainsi, dans sa lettre du 12 février 1925 (environ quatre ans avant l'écriture du *Démon de l'île isolée*), Kosakai Fuboku écrivait à Ranpo, à propos de sa nouvelle *Noroware no ie* (『呪われの家』, Une famille maudite)[51] les lignes suivantes :

> On dit souvent, entre autres choses, que la structure des maisons au Japon n'est pas adaptée au roman de détective. Mais c'est pour montrer que l'on pouvait trouver toutes sortes d'idées de romans à partir de la vie quotidienne japonaise que… Ce que j'écris là est un peu exagéré. En tout cas, je me suis lancé car j'ai pensé qu'il valait mieux montrer cela par un exemple pratique plutôt que par la théorie.[52]

Tout comme Ranpo, Kosakai considère que la démonstration par l'exemple peut être d'un meilleur effet sur les lecteurs. Au vu de la relation intellectuelle très proche qu'ils ont entretenue durant les années vingt, il n'est absolument pas étonnant de rencontrer cette même attitude chez Ranpo. De manière encore plus visible, on retrouve ainsi ce désir de lier théorie et pratique dans un cadre ludique, celui de la fiction, plus loin dans *Le démon de l'île isolée* avec la référence au texte d'Andersen.

> « Il se peut que cette grotte soit plus profonde que prévu. Quand on regarde l'endroit qui est appelé *le croisement des six voies* on peut penser que c'est non seulement profond, mais aussi plein d'embranchements et qu'elle ressemble à un labyrinthe sans fin. D'ailleurs, tu dois te rappeler la scène quand ils entrent dans les catacombes de Rome dans *L'improvisateur* ? Je m'en suis inspiré et j'ai préparé cette corde. J'ai imité le peintre Frederick. »
>
> Moroto s'expliqua ainsi comme s'il voulait justifier ses précautions exagérées.
>
> Par la suite, chaque fois que je relisais *L'improvisateur* et que j'atteignais le chapitre sur le tunnel, je me remémorais cette période et ne pouvais m'empêcher de frissonner.[53]

---

[51] Publié dans le numéro d'avril 1925 de la revue *Josei* (『女性』, Femme).

[52] よく日本では、探偵小説を書くに家の構造が向かぬとか何とかいふ人がありますが、日本人の生活の中からもいくらも探偵小説の種は見つかるぞといふことを示すため……といつては少し誇張ですが、兎に角理論よりも作品で示した方がよいと考へて作つて見たのです。 Hamada Yûsuke, *Le rêve de l'indicible : la correspondance entre Edogawa Ranpo et Kosakai Fuboku*, p. 42.

[53]「あの横穴は存外深いかも知れない。『六道の辻』なんて形容してある所を見ると、深いばかりでなく、枝道があって、八幡の藪不知みたいになっているのかも知れない。ホラ『即興詩人』にローマのカタコンバへ這入る所があるだろう。僕はあれから思いついて、この麻縄を用意したんだ。フェデリコという画工

Dans cet extrait, la référence intertextuelle passe par le biais de sa traduction en japonais par Mori Ôgai qui eut un fort retentissement lors de sa parution au Japon. Cette référence quelque peu datée au moment où paraît le texte de Ranpo (surtout par le style en langue classique dans lequel est écrit le récit d'Ôgai) pourrait provoquer de la gêne pour le lecteur visé ici. Mais Ranpo réussit à introduire cette référence sans provoquer cet effet de pédantisme. En effet, le lecteur, même s'il n'a pas lu la traduction, peut parfaitement suivre le fil du récit, d'autant plus que l'un des deux héros, Moroto, décrit – très succinctement – la scène qui l'intéresse et qui explique ses actes. En outre, dans un surprenant effet d'appel à l'intertextualité à travers l'acte de lecture du narrateur, l'auteur décrit l'effet sur ce dernier lors de la relecture de cette traduction (des frissons), une fois terminée l'aventure contée dans *Le démon de l'île isolée*. Par cet exemple très concret, Ranpo explique un des phénomènes fondamentaux décrits dans les théories de la réception et de la lecture en lien avec l'intertextualité. Commencer la lecture d'un texte, ce n'est pas commencer sur une *tabula rasa*. Le lecteur s'approprie celui-ci avec toute son expérience, physique ou intellectuelle. Relire un même ouvrage à dix ans d'intervalles ne provoquera sans doute pas la même réaction sur le lecteur : l'ennui ressenti lors d'une première lecture peut se transformer en sensations beaucoup plus vives suite à des expériences récentes[54]. Le narrateur explique ainsi ne plus pouvoir lire de la même manière la traduction japonaise de *L'improvisateur* après son aventure dans les grottes de l'île.

Dans son ouvrage sur les emprunts culturels dans la littérature criminelle japonaise, Mark Silver montre combien l'emprunt est à double tranchant dans le cas de Ranpo :

> Les fréquents emprunts de ces écrits […] montrent la force du désir de Ranpo de faire ressentir à son audience japonaise les plaisirs de la lecture des œuvres étrangères. Mais les réalisations répétitives et auto-référentielles des ces personnifications ratées et l'horreur persistante face aux hybrides ainsi constitués leur donnent une inévitable image de cette douloureuse conscience d'avoir justement fait des emprunts.[55]

の真似なんだよ。　諸戸は大げさな用意を弁解するように云った。　私はその後、「即興詩人」を読み返して、彼の隧道の条に至る毎に、当時を回想し、戦慄を新たにしないではいられぬのだ。 ERZ 4 272.

[54] Comme l'écrit Vincent Jouve (*L'expérience de lecture*, p. 8), « Nul ne lit, en effet, de la même façon ni selon le même rythme : chaque sujet apporte dans sa lecture son vécu, ses émotions, son imaginaire et sa culture ».

[55] « These writings' frequent borrowing […] indicates the strength of Ranpo's desire to replicate for his Japanese audience the pleasures of foreign works. But their repeated, often self-referential, enactments of failed impersonations and their persistent horror at the resulting hybrids give them an unmistakable aura of pained self-consciousness about that very borrowing. » (Mark Silver, *op. cit.*, p.176).

Ainsi, d'après Silver, Ranpo aurait ainsi été très mal à l'aise dans le fait d'être considéré comme un « second couteau » par rapport aux écrivains occidentaux. Il aurait intériorisé un « discours autogénéré d'infériorité » (« self-generated discourse of inferiority »)[56]. Que ce soit lors de la quête du premier roman policier japonais, ou que ce soit lors de ses différents essais traitant de l'originalité du roman de détective de son pays, la notion de « dette » envers l'Occident apparaît en effet fondamentale.

Pourtant, cette vision frontale, binaire (Japon/Occident) à l'œuvre dans la réflexion sur le genre policier, reprise non seulement par Ranpo, mais aussi par d'autres auteurs et qui se retrouve dans la réflexion de Mark Silver, doit être réévaluée à l'aune de la lecture des *tanteishôsetsu* des années vingt et trente. Ranpo évoque dans plusieurs essais publiés en 1935 la « diversité du roman de détective japonais » (「日本探偵小説の多様性」, « Nihon tanteishôsetsu no tayôsei »)[57]. Le genre policier japonais durant ces deux décennies tente de se définir et ne peut le faire que par rapport aux maîtres européens et américains. L'hybridation, thématique fondamentale de l'œuvre de Ranpo, se retrouve en effet aussi au niveau discursif avec la réutilisation de schémas, d'intrigues, de références occidentales ; nous pensons cependant qu'il faut y voir, non pas l'expression littéraire d'une intériorisation d'un sentiment d'infériorité mais plutôt la marque d'une originalité japonaise, de cette volonté de proposer autre chose, sans bien sûr rejeter l'apport des grands maîtres. Si, comme le constate Mark Silver, les années vingt sont avant tout une période où la critique du genre persiste dans un « discours de l'inadéquation japonaise »[58], il faut constater que le milieu des années trente, avec l'arrivée de nouveaux auteurs, va changer la donne. Ranpo est le premier à le constater, ce qui le poussera à s'intéresser encore davantage à l'étude des œuvres occidentales et japonaises. Il écrit ainsi fin 1935 dans *Le périmètre et les catégories du roman de détective* :

> Cette situation[59] a certainement rendu floue la définition du roman de détective mais dans le même temps, il est indéniable qu'elle a donné à la scène japonaise du genre une souplesse introuvable chez les Anglais et les Américains et qu'elle a permis d'élever sa qualité. Plutôt que de dire que chaque médaille a son

---

[56] *Ibid*, p. 173

[57] Par exemple dans « Tanteishôsetsu dan no aratanaru jônetsu » (「探偵小説壇の新たなる情熱」, « La scène du roman de detective s'enthousiasme à nouveau », publié dans le quotidien *Yomiuri shinbun* les 27, 28 et 29 septembre 1935) ; « Nihon tanteishôsetsu no tayôsei ni tsuite » (「日本探偵小説の多様性について」, « A propos de la diversité du roman de détective japonais », publié en novembre 1935 dans la revue *Kaizô*) ; « Tanteishôsetsu no han.i to shurui» (「探偵小説の範囲と種類」, « Le perimètre et les categories du roman de détective », publié également en novembre 1935 dans la revue *Purofiru*. Une traduction des deux essais est présentée en annexe p. 481.

[58] Mark Silver, *op. cit*., p. 172.

[59] Le fait de vouloir définir de manière large le *tanteishôsetsu*.

> revers, il me semble que l'on peut affirmer que c'est une situation dont doit s'honorer la scène du roman de détective japonais. Pourtant, il n'est pas souhaitable que cette variété soit abandonnée à l'anarchie. Les critiques et les lecteurs doivent prendre conscience du fait que ce qui est appelé roman de détective japonais contient non seulement le roman détective originel mais aussi le roman criminel, la littérature d'épouvante et le genre fantastique. Ils doivent les apprécier et les évaluer selon des critères propres à chacun.[60]

L'*intertextualité proliférante*[61], comme nous l'avons expliqué dans les pages précédentes, constitue une des conventions majeures du le genre policier, et il ne faut pas y voir l'expression d'un complexe d'infériorité de l'écrivain qui y ferait appel. Il faut plutôt voir là le désir d'exprimer un attachement à une communauté, à la fois d'écrivains et aussi de lecteurs. C'est bien ce qu'explique Ranpo dans la citation ci-dessus lorsqu'il s'adresse non seulement aux critiques (très souvent identifiés aux écrivains dans cette période de formation du genre au Japon) mais aussi aux lecteurs.

Le commentaire générique fictionnalisé

Les références explicites que donne Ranpo dans ses récits deviennent un moyen pour l'auteur d'apporter des informations sur le genre policier (et donc de jouer son rôle de « passeur » auprès des lecteurs) et de commenter ces mêmes données intertextuelles, évitant de tomber dans une sorte de réitération pédante qui pourrait avoir un effet réducteur. Cet effet-commentaire peut avoir pour conséquence extrême l'écriture d'une nouvelle entière. Ainsi, comme nous l'avons remarqué dans la première partie, *Le test psychologique* et *Le meurtre de la côte D* sont deux nouvelles liées par une postface qui préfigure l'écriture d'un récit expliquant « le diagnostic par associations d'idées »[62]. Nous pouvons même considérer *Le test psychologique* comme un long commentaire d'une référence intertextuelle présente dans *Le meurtre de la Côte D*. Le pivot référentiel se situe dans l'ouvrage d'Hugo Münsterberg,

---

[60] この事情が、一方では探偵小説の意味を曖昧にしたことは確かであるが、同時に一方では、日本の探偵小説壇に英米などに見られない多様性を与えその水準を高めたことも亦確かである。功罪相半ばするというよりは、寧ろ日本探偵小説壇独自の誇るべき事情であると云っても差支ないと思う。併しながら、その多様性を混沌たる多様性のままに放置することは望ましくない。批評かも読者も、日本の所謂探偵小説の中には、本来の探偵小説のみならず、犯罪小説をも、怪奇、幻想の文学をも含んでいることを認識して、その各々を夫々適当な尺度によって批評し観賞しなければならない。 ERZ 25, 50.

[61] Nous nous inspirons de Daniel Couégnas qui évoque, pour définir son modèle paralittéraire, la « répétition proliférante » du texte paralittéraire (Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 72).

[62] 聯想診断 SRSK, p. 71.

A la barre des témoins : essais sur la psychologie et le crime[63]. Dans *Le meurtre de la Côte D*, l'auteur s'étend longuement sur l'ouvrage du psychologue en citant textuellement (Ranpo possède la traduction japonaise), par l'entremise d'une scène de lecture, deux extraits[64]. Il donne ainsi la possibilité aux lecteurs d'obtenir une explication théorique des méthodes de travail du détective mais aussi d'avoir accès à certaines parties d'un ouvrage qui a beaucoup influencé Ranpo au début de sa carrière. *Le test psychologique* vient donc illustrer les théories de Münsterberg – et leurs limites. Pourtant, comme Ranpo l'explique dans de nombreux souvenirs repris dans son autobiographie : « Le simple test d'associations d'idées qui revient à copier Münsterberg n'a rien d'original et ne peut devenir une œuvre de fiction »[65]. Il reprendra donc l'idée du test psychologique mais va imaginer que le criminel tente de le contourner en essayant de trouver des réponses qui l'innocenteraient. Akechi réussira à déjouer le plan du criminel en appliquant avec encore plus de finesse la théorie du psychologue :

> « Comme je vous l'ai expliqué auparavant – le discours d'Akechi se terminait par ces mots – Münsterberg explique qu'un test psychologique est véritablement efficace quand on tente seulement de savoir si un accusé connaît telle personne ou tel objet. Et pour ce qui nous concerne de l'affaire d'aujourd'hui, savoir si Fukiya avait vu ou non le paravent. A part cela, tout test psychologique ne servirait à rien.[66]

Le commentaire du détective s'adresse bien sûr non seulement aux autres personnages de la nouvelle (schéma classique du genre policier avec la résolution de l'énigme face au criminel, au policier, etc.) mais aussi aux lecteurs qui suivent, voire essaient de résoudre l'enquête. Or, l'auteur joue contre son lecteur sur l'effet intertextuel. Ces références deviennent quasiment un piège puisque la réflexion du lecteur dépend non seulement de celle du juge d'instruction Kasamori, un spécialiste des questions psychologiques appliquant les théories de Münsterberg, mais aussi de celle du criminel qui, pour préparer sa défense, s'est aussi appuyé précisément sur les réflexions du psychologue. Ranpo semble vouloir ainsi montrer que l'intertextualité peut se révéler être parfois un outil à double tranchant. Ranpo va abondamment utiliser cette technique d'une intertextualité biaisée dans un second type d'autoréférentialité. Il ne s'agira plus désormais de faire un lien

---

[63] Voir p. 253.
[64] SRSK, p. 64-66.
[65] ただ聯想試験だけではミュンスターベルヒそのままで、何の奇もなく、創作とは申されぬ。 ERZ 28, 87.
[66] 『先にも申上げた通り』明智は最後に説明した。『ミユンスターベルヒは、心理試験の真の効能は、嫌疑者が、ある場所、人又は物について知つてゐるかどうかを試す場合に限つて決定的だといつてゐます。今度の事件で云へば、蕗屋君が屏風を見たかどうかといふ点が、それなんです。この点を外にしては、百の心理試験も恐らく無駄でせう。SRSK, p. 146.

ouvert avec des œuvres du genre policier mais avec sa propre production littéraire. Encore plus que dans les exemples qui ont précédé, l'intertextualité va se révéler être un piège pour le lecteur[67].

2. *La bête dans l'ombre*, exemple de piège intertextuel

Comme l'a montré notre réflexion dans les pages qui précèdent, les références intertextuelles ont pour objectif, entre autres, d'apporter avant tout un savoir générique. Pourtant, la nécessité du jeu provoque par moment dans ces récits des « dérapages », parfaitement contrôlés cependant. Par exemple, *L'homme transparent* décrit pour une large part les différents jeux de lecture et d'écriture auxquels se livrent les deux héros : l'un des deux lit le début d'un roman policier et le second doit trouver la fin[68], l'un des deux écrit un roman publié sous le nom de l'autre, ils traduisent un texte d'un auteur imaginaire, ils introduisent dans leur texte des personnes de leur entourage, etc. Parmi les œuvres ainsi produites, l'une est intitulée *Tenjôura no mikkei* (『天井裏の密計』, Le complot sous le toit), récit dont l'inspiration vient d'une expérience ludique récente. La description qu'en donne Kitamura, son auteur, ne peut qu'interpeller un lecteur un tant soit peu assidu de Ranpo :

> « Et alors, j'ai imaginé quelque chose d'absolument incroyable. En effet, à travers cette fente, je te voyais, toi costumé en train de bouger dans tous les sens, parfois lever la tête vers le haut. Et alors, ta grande bouche toute ouverte se trouvait tout juste sous cette fente. Eh ! Qu'est-ce que je veux dire ? Si je voulais te tuer, ne me suffirait-il pas de faire couler un poison par ce trou ? Directement dans ta bouche. Qu'en penses-tu, de mon idée ? »
>
> Puis quelque temps après, Kitamura publiait un roman de détective intitulé *Le complot sous le toit*.[69]

Un lecteur qui n'aurait jamais lu de texte de Ranpo ne ressentirait pas de surprise à la découverte de ce titre et n'y verrait rien d'autre qu'une simple information textuelle sans guère de conséquence, si ce n'est pour donner plus de corps au texte. Par contre, un lecteur plus averti ne pourrait qu'y voir une référence explicite à une des propres nouvelles de

---

[67] On peut retrouver cet effet-commentaire (mais dans ce cas a posteriori) lorsque Ranpo fait paraître en volume *L'homme-araignée* en 1930 chez Kôdansha. A cette occasion, il inclut dans la préface un essai sur la peur au cinéma, déclarant que ce roman est une explicitation des idées développées dans son essai.

[68] L'exemple donné dans le récit est *The Valley of Fear* (*La vallée de la peur*) de Doyle (publiée en 1914-1915).

[69] 「ところでね。おれはそこで大変なことを空想したのだよ。というのは、今の筋穴から見ていると、色々に体を動かして変装している君が、時々上を向くのだ。そして、君の大きく開いた口が、丁度筋穴の真下へ来るのだ。エ、これが何を意味するのか。若しもおれが君を殺そうと思えば、その筋穴から毒薬をたらせばいいのじゃないか。君の口の中へ。どうだい、この考えは」　そして、そのことがあってからしばらくして、北村は「天井裏の密計」という探偵小説を発表したのである。 ERZ 2, 332-333.

Ranpo, *Yaneura no sanposha* (『屋根裏の散歩者』, Le promeneur des combles)[70], parue précisément quelques mois auparavant, en juillet 1925 dans *Shinseinen*. Voici la scène correspondante dans cette nouvelle :

> Puis alors qu'il regardait le visage d'Endô, Saburô pensa tout d'un coup à quelque chose d'étrange. S'il crachait à travers la fente, la bave ne rentrerait-elle pas parfaitement dans la bouche justement grande ouverte d'Endô ? Sa bouche, en effet, comme par un fait exprès, se trouvait juste au dessous de la fente. Saburô, par curiosité, retira la ficelle de son caleçon qu'il portait sous son pantalon, la suspendit verticalement au dessus du trou, approcha un œil de la ficelle et regarda comme s'il visait avec un fusil. Quel hasard ! La ficelle, le trou et la bouche d'Endô ne formaient plus qu'un seul point. Il comprit que, s'il crachait de la fente, la bave tomberait nécessairement dans sa bouche.[71]

La citation de titres transparents appartenant à sa propre œuvre se retrouve dans ce texte-clé de Ranpo qu'est *La bête dans l'ombre*. Cette technique de mise en abyme ou d'intertextualité interne pose, au-delà des raisons d'un tel jeu, la question de l'effet recherché sur le lecteur. Les nombreuses références à sa propre œuvre, jeu tautologique par excellence, montrent combien dans les années vingt le roman de détective est encore avant tout un genre très spécialisé, un genre pour initiés, où l'autoréférentialité est un moyen d'asseoir un type d'autorité générique.

L'intertextualité interne comme accroche publicitaire

L'importance de ce phénomène est mise en avant dans l'annonce publicitaire de la future publication de *La bête dans l'ombre*. Cette œuvre signe le grand retour de l'auteur au milieu de l'année 1928 après son silence de plus d'un an. Ranpo avait été particulièrement mis en difficulté par son dernier récit, *Le nain*, qu'il considérait personnellement comme un échec (malgré le succès certain à l'époque). La soif de lire un nouveau récit de Ranpo est exprimée par les publicités annonçant le texte tant attendu de l'auteur – même s'il faut aussi y voir un aspect commercial évident. Ces annonces jouent tout d'abord sur la célébrité de l'auteur, tel un appel à ses admirateurs. Elles paraissent dans *Shinseinen*, ce qui laisse à

[70] Voir résumé de l'histoire en annexe.

[71] そうして、遠藤の寝顔を見ている内に、三郎はふと妙なことを考えました。それは、その筋穴から唾をはけば、丁度遠藤の大きく開いた口の中へ、うまく這入りはしないかということでした。なぜなら、彼の口は、まるで誂えでもした様に、筋穴の真下の所にあったからです。三郎は物好きにも、股引の下に穿いていた、猿股の紐を抜き出して、それを筋穴の上に垂直に垂らし、片目を紐にくっつけて、丁度銃の照準でも定める様に、試して見ますと、不思議な偶然です。紐と、筋穴と、遠藤の口とが、全く一点に見えるのです。つまり、筋穴から唾を吐けば、必ず彼の口へ落ちるに相違ないことが分ったのです。 ERZ 1, 515.

penser que la communauté de lecteurs à laquelle s'adressent ces annonces connaît les œuvres précédentes de Ranpo. A l'opposé, les encarts parus dans les autres journaux mettent moins en avant cette connivence et préfèrent s'appuyer sur l'aspect psychologique et les thématiques associées à l'*ero-guro-nansensu*.

Ainsi, c'est Yokomizo Seishi qui s'occupe d'annoncer de manière grandiloquente la sortie tant attendue du « nouveau Ranpo », dans le numéro précédent de *Shinseinen*.

> Ranpo que nous attendions tant ! *Le test psychologique* que nous avions tant aimé !
>
> Nous allons pouvoir enfin retrouver l'Edogawa Ranpo des jours d'antan.
>
> 150 pages qui forment le récit de *La bête dans l'ombre* à paraître dans le numéro augmenté de l'été. Le Ranpo de *La pièce de deux sen*, du *Test psychologique*, d'*Une terrible hallucination*, nous apparaît à nouveau, non, encore plus qu'auparavant dans son immense silhouette. Ranpo, avec ses enquêtes minutieuses, ses subtiles déductions, vêtu de l'habit de soie de son style si ample, se tient soudain devant nous.[72]

Yokomizo Seishi sollicite les connaissances du lecteur et, finalement, ne dit rien du contenu du nouveau récit. Tels ces écrivains capables d'attirer juste par leur réputation (et sans doute le seul dans le genre policier à l'époque au Japon), Ranpo est d'abord présenté à travers ses écrits « d'antan ». La connivence est portée encore plus loin dans une autre annonce, toujours dans *Shinseinen* :

> Une œuvre maîtresse d'Edogawa Ranpo après plus d'un an et demi de silence ! Un long récit de 170 pages. Un des personnages, Ôe Shundei devenu le jeune écrivain à la mode du roman de détective avec *Le jeu du grenier* et *Le meurtre de la Côte B* prépare sa terrible vengeance contre son ancienne amante.[73]

Même si le ton est cette fois plus dans l'accroche psychologique avec cette « terrible vengeance », l'annonce s'articule avant tout autour de l'identité du personnage Ôe Shundei dont l'évocation et dont les œuvres ne peuvent que renvoyer le lecteur de *Shinseinen* à l'identité de Ranpo à la même période.

---

[72] 懐しの乱歩！　懐しの『心理試験』！　　我々は再び昔日の江戸川乱歩氏に見える事が出来ます。増刊掲載する所の『陰獣』一篇百五十枚が即ちそれであります。『二銭銅貨』『心理試験』『恐ろしき錯誤』時代の江戸川乱歩氏が、再び、そしてあの当時よりは、更に偉大なる姿を以って我々の前に出現いたしました。あの細密な詮議、微妙な推理―-、それ等に柔い名文の衣を着せた江戸川乱歩氏が、かくも忽然として我々の前に現れたのです。 *Chronologie collages*, p. 162 (voir annexe p. 505).

[73] 江戸川乱歩氏が実に一年半ぶりの大力作！長篇百七拾枚。かつて、「屋根裏の遊戯者」「B坂の殺人」等の探偵小説を書いて、一躍探偵小説壇の流行児になった大江春泥なる人物が、昔の恋人に辛辣なる復讐を企てる物語。 *Ibid.*, p. 162 (voir annexe p. 505).

Dans le même temps, comme l'indique Suzuki Sadami dans son essai sur *La bête dans l'ombre*, ces références à d'autres récits sont des « éléments extratextuels »[74], seulement compréhensibles par des lecteurs quelque peu assidus de Ranpo. De manière peut-être inconsciente, cette limitation dans la compréhension des références est actée dans les annonces publiées dans d'autres journaux[75], où sont valorisées les thématiques de l'*ero-guro-nansensu*, surtout les sexualités déviantes, le tout rehaussé soit d'une illustration représentant un homme, tenant un fouet dans la main, assis devant une femme allongée sur le ventre et apparemment nue, soit d'une autre, moins explicite, où un homme allongé semble violenter une femme.

> **NAISSANCE D'UNE ŒUVRE DONT TOUT LE MONDE PARLE !!**
> Une enquête minutieuse, une subtile déduction, un dénouement formidable auquel personne ne s'attend. […]
> **LE FRISSON SI DELECTABLE DU CRIME !!**
> Une passion, une obsession, un soupçon, tel un feu diabolique inextinguible, le jeu fou, cruel et sans pitié d'un être sadique comme il y en a peu d'aussi répugnant ici-bas : une seule lecture suffira à vous faire ressentir cette terrible noirceur et à vous faire trembler comme jamais.
> **ADEPTES DE L'ETRANGE !** Approchez et noyez-vous dans cette mystérieuse **MAGIE** !![76]

Face à un lectorat moins bien identifié, les annonces de la sortie de *La bête dans l'ombre* jouent la carte de la peur, de l'étrange, de la sexualité liée à la violence, tout ce qui fait à l'époque le fond de commerce de l'*ero-guro-nansensu*. La possibilité d'une double lecture, déjà envisagée au niveau du paratexte, montre bien toute la richesse du texte de Ranpo, surtout le fait que les scénarios intertextuels sont à l'état latent dans un récit : c'est le lecteur, par les connaissances qu'il aura acquises au cours de ses lectures, qui pourra les activer pour donner un sens particulier au texte qu'il a sous les yeux.

---

[74] Suzuki Sadami, *op. cit.*, p. 97.
[75] Ranpo, dans *Chronologie collages*, évoque seulement des « journaux » sans citer leurs noms.
[76] 問題の大作が現わる！！細密なる詮議、微妙なる推理、何人も予想し能わざる素晴しきその結末［・・・］いとも甘美なる犯罪の戦慄！！燃えたゝぬ陰火の様な情熱、執念、猜疑、或は世にもいまわしい残虐色情者の残忍酷薄なる情痴の遊戯、一読凄惨なる妖気肌に迫りて、云い知れぬ戦慄を覚ゆ。 猟奇の徒よ！来りてこの不思議なる魅力に酔い給え！！ *Chronologie collages*, p. 167. Nous avons tenté de reproduire l'impact visuel de l'annonce qui joue sur les différentes tailles de police et le gras (que nous avons retranscrits en utilisant les capitales en gras en français). Voir annexe p. 507.

L'embarras générique du « lecteur amateur »

Pourtant, tout n'est pas si simple chez Ranpo, surtout quand on a affaire à un récit qui joue justement sur les faux-semblants et la mystification. Le « lecteur sophistiqué », pour reprendre les termes d'Umberto Eco[77], serait donc dans une position avantageuse par rapport au lecteur novice dans la compréhension, non seulement des références à l'œuvre de Ranpo, mais aussi dans la résolution de l'énigme. En effet, le lecteur connaisseur importera sa grille de lecture du texte tout comme Samukawa, le narrateur de *La bête dans l'ombre*, le fait en tentant de résoudre l'énigme du récit au moyen de ces mêmes textes. Cette œuvre, dans son ensemble, va en fait se révéler être un métadiscours sur l'acte de lecture, ou plutôt sur les méfaits de la trop grande confiance que le lecteur pourrait avoir dans sa propre capacité à lire et à interpréter un texte.

Lorsque le narrateur, auteur de romans de détective, décrit ses aventures avec Shizuko et l'évolution de sa réflexion à propos de la mort de son mari et quand il s'appuie sur les textes d'Ôe Shundei, le criminel potentiel, on ne peut qu'inférer que la lecture de l'énigme à laquelle est confronté Samukawa sera celle d'un « lecteur spécialiste » qui fera intervenir toutes ses connaissances, toute son encyclopédie générique pour résoudre la disparition du mari de Shizuko[78].

Lors de sa parution, la clôture peu orthodoxe du récit (absence formelle de criminel, le lecteur étant laissé dans le doute) laisse les « lecteurs spécialistes » perplexes : le critique Inoue Yoshio ne la considère cependant pas comme un échec car elle ne vient pas remettre en cause la résolution apportée par Samukawa. Mais il se trouve tout de même obligé de revenir sur ces fameuses critiques, montrant combien cette fin pose problème.

Par exemple, en novembre 1928, Hirabayashi Hatsunosuke exprime sa colère face à cette fin :

> Cependant, dans *La bête dans l'ombre*, l'auteur pense trop à lui-même. Il met en place une structure complexe, et avant même que le lecteur ait le temps de l'assimiler, l'auteur renverse totalement cette même structure et la transforme de fond en comble. Puis tout se termine sans résolution. C'est plus facile pour l'écrivain de finir ainsi mais c'est désagréable pour le lecteur. En outre, c'est encore

[77] Voir p. 327.

[78] Nous reprenons dans les pages qui suivent, de manière remaniée pour cette thèse, les résultats d'une étude que nous avons présentés dans *Travaux en cours*, la revue des doctorants de l'Ecole Doctorale 131 de l'Université Paris Diderot – Paris 7 : « Injû (La Bête dans l'ombre) d'Edogawa Ranpo ou l'impossible objectivité du roman policier mise en scène », *Travaux en Cours*, n°5, Université Paris Diderot Paris 7, décembre 2009, p. 116-127.

plus agaçant car cette non-résolution vient après deux, trois renversements de situation.[79]

Il ajoute quelques lignes plus loin :

Si l'auteur veut faire augmenter le doute quant à la culpabilité de « Shizuko », et s'il y a assez de raisons pour avoir des doutes envers Ôe Shundei, alors il faut à nouveau mettre au devant de la scène ce dernier et analyser encore une fois cette affaire. Mais au lieu de cela, en terminant son texte par les remords de celui qui parle à la première personne, le lecteur qui était tout excité et haletant subit à la fin une véritable douche froide.[80]

En effet, pour Hirabayashi, un roman policier réussi est celui qui donne un sentiment de fraîcheur, faisant référence à ce fameux retour à l'ordre, si caractéristique de la paralittéraire[81]. Inoue, en revanche, considère que les tous derniers doutes de Samukawa à propos de la culpabilité réelle de Shizuko ne sont pas suffisants pour mettre à terre les conclusions du romancier : Shizuko est bel et bien la meurtrière[82].

De fait, l'imbrication des statuts et des rôles des personnages, leur attitude face à la vérité sur cette affaire, montrent combien *La bête dans l'ombre* apporte une réponse originale à la question du statut de l'intertextualité dans la lecture. En effet, il ne faut pas perdre de

---

[79] ところが「陰獣」では作者がひとりで角力をとりすぎるのである。複雑な骨組をこしらえて、読者がまだ考えをまとねないうちに、作者がその骨組を根底からくつがえして、がらりと、一変してしまうのである。そして最後が、無解決である。無解決ということは作者にとっては楽な方法であるが、読者にとっては不快な状態である。しかも二度も三度もどんでん返しを食ったあとの無解決は猶更癪にさわるものである。Hirabayashi Hatsunosuke, *op. cit.*, p.30.

[80] 若し作者が、「静子」が犯人であることに疑いをはさむなら、そして大江春泥に対して疑いをもつ理由が十分にあるのなら、もう一度、大江春泥を俎上にのせて事件の再分析をして見るべきである。それをする代りに「私」という人間の道徳的自責などをしまいに書いたのでは、折角昂奮し緊張していた読者の心はすっかり、冷却し弛緩してしまう。*Ibid.*, p.30.

[81] Daniel Couégnas revient sur l'importance du retour à l'ordre dans les dénouements du roman populaire français. Il écrit : « Le dénouement des romans populaires étudiés contribue à la *restauration d'un poncif idéologique ou moral*. Par là même, le trajet narratif et idéologique affecte un mouvement *quasi circulaire* : l'ordre qui prévalait au début du roman est *rétabli*, ou bien le désordre est *compensé*, au moins symboliquement » (Daniel Couégnas, « Dénouement et stéréotypes dans quelques romans populaires français du XIXe siècle », *Loxias* [en ligne], loxias 17 (mis en ligne le 11 mai 2007), consultable sur http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1637, dernière consultation : 12 juillet 2012).

[82] Face à ces critiques la réponse de Ranpo fut éditoriale. En effet, à deux reprises, en 1935 et en 1947, il remania profondément son texte. En 1935, l'incipit et la fin furent entièrement réécrits. Si le nouvel incipit n'apportait pas de changements décisifs, la nouvelle fin est, elle, beaucoup plus nette : Samukawa y déclare que sa seconde version (culpabilité de Shizuko) était malheureusement la bonne version. En 1947, comme en 1935, le douzième et dernier chapitre, à part le premier paragraphe, disparaît totalement : les doutes de Samukawa quant à sa conclusion sont donc effacés et le texte redevient beaucoup plus limpide. Ranpo, il le dit lui-même, a toujours été sensible aux commentaires, positifs comme négatifs, envers son travail. Ces différentes évolutions vers une clôture qui affirme de manière beaucoup plus forte la culpabilité de Shizuko semblent être une conséquence de cette perméabilité. Pourtant, il faut constater que ces deux réécritures n'ont jamais été conservées dans les éditions ultérieures et c'est la première version, celle de la revue, qui fait autorité.

vue que le narrateur n'est autre qu'un écrivain de roman policier, qui se déclare en plus appartenir à la catégorie des écrivains orthodoxes, mettant en avant l'enquête, la réflexion.

Samukawa est le narrateur qui mène l'enquête. Cette dernière est déclenchée à la demande de Shizuko qui semble finalement être la criminelle et en même temps un écrivain (elle serait Ôe Shundei). Or comme le remarque Inoue[83], l'enquête de Samukawa est entièrement dépendante des dires de Shizuko : c'est d'elle qu'il apprend sa relation avec Hirata Ichirô (Ôe Shundei dans la version de Shizuko). Et c'est en s'appuyant sur ce fait qu'il propose une première version du crime qui serait finalement un accident. L'écrivain Samukawa *lit* l'affaire de la mort du mari de Shizuko à travers le discours, on pourrait dire, le texte de celle-ci. D'écrivain, il se retrouve à la place du lecteur.

Ranpo est très clair à ce sujet. A la fin de la deuxième livraison (septembre 1928) de *La bête dans l'ombre* (parue en trois parties), il ajoute une note à l'attention des lecteurs :

> (Note de l'auteur) Ce récit est une nouvelle et ne devait pas paraître en feuilleton, mais la rédaction, par convenance, a décidé de le couper. Il faut donc que je fasse une remarque. Le lecteur attentif aura peut-être l'impression qu'à la lecture de la livraison de ce mois-ci il a déjà trouvé dans les grandes lignes la conclusion. En fait, le narrateur du récit est aussi tombé dans la même illusion que celle qui aura touché le lecteur.[84]

Samukawa ne serait donc qu'un lecteur, interne au récit, d'un autre récit, monté de toute pièce par Shizuko. Or cet autre récit a ceci de particulier qu'il est lui-même un condensé d'autres récits : les romans qui ont rendu célèbre Ôe Shundei. Samukawa s'en rend compte :

> Vu sous un certain angle, toute l'affaire ressemble à une collection des meilleurs titres de Shundei. Par exemple, la scène de voyeurisme et l'indice du bouton se retrouvent dans *Le jeu du grenier*, l'imitation simulée de son écriture viendrait du *Timbre-poste*, et le sadisme à l'origine des marques vives sur la nuque de Shizuko se retrouve déjà dans *Le meurtre de la côte B*. Enfin les tessons de bouteilles meurtriers, le corps nu retrouvé dans les toilettes, tout est empreint de l'excès de l'atmosphère écœurante des romans de Shundei Ôe.[85]

---

[83] Inoue Yoshio, *op. cit.*, p. 46-47.

[84] 本篇は短篇小説であって分載すべき性質のものでないのに、編輯の都合で切ることになりました。それにつき一言申添えますが、敏感な読者は、今月分を読んで已に凡そ結果が分ってしまった様に感じられるかも知れません。併し、それは恐らく間違いなのです。尤も、作中の「私」も、読者が陥られるであろうと同じ錯誤に陥ったのではありますけれど。(D'après ERZ 3, 734).

[85] 見方によっては、この事件はまるで大江春泥の傑作集の如きものであった。例えば、天井裏の隙見は「屋根裏の遊戯」であり、証拠品の釦も同じ小説の思いつきであるし、春泥の筆蹟を手習いしたのは「一枚の切手」だし、静子の項の生傷が残虐色情者を暗示したのは「B坂の殺人」の方法である。それから、ガラスの破片が突傷を拵えたことと云い、はだかの死体が便所の下に漂っていたことと云い、其他事件全体が大江春泥の体臭に充ち満ちているのだ。 ERZ 3, 645-646 (trad. par Jean-Christian Bouvier, *La*

D'ailleurs il déclarait quelques lignes auparavant :

> N'avais-je pas été victime d'une illusion en extrapolant à partir du sadisme de Rokuro Oyamada sous prétexte que c'est un thème du roman de détective contemporain ?[86]

Samukawa, par cette remarque essentielle, montre de façon éclatante que sa réflexion concernant cette affaire est complètement marquée du sceau de ses lectures, les romans policiers, au premier rang desquels se trouvent ceux de Shundei, son plus grand rival. Il en prend conscience, mais pour se rendre compte que ce Shundei n'est autre que Shizuko.

A un niveau supérieur, métadiégétique, l'ombre de l'auteur, Edogawa Ranpo, plane sur toute cette œuvre. En effet, ce dernier est présent du début à la fin du texte sous le nom d'Ôe Shundei. La description dans l'incipit de ce dernier comme d'un écrivain préférant décrire les aspects « pathologiques du criminel » plutôt que « la démarche intellectuelle de l'enquêteur » fait évidemment référence aux différentes critiques dont faisait l'objet Ranpo à cette époque. De plus, les textes de Shundei sont des calques totalement transparents d'œuvres de Ranpo :

Œuvres d'Ôe Shundei		Œuvre d'Edogawa Ranpo	
Le jeu du grenier	『屋根裏の遊戯』 Yaneura no yûgi	*Le promeneur des combles*[87]	『屋根裏の散歩者』 Yaneura no sanposha
Un timbre-poste	『一枚の切手』 Ichimai no kitte	*Un ticket*	『一枚の切符』 Ichimai no kippu
Le meurtre de la Côte B	『B坂の殺人』 B-zaka no satsujin	*Le meurtre de la Côte D*	『D坂の殺人事件』 D-zaka no satsujinjiken
Le pays panorama	『パノラマ国』 Panorama-koku	*L'île panorama*	『パノラマ島奇譚』 Panorama-tô kitan

bête dans l'ombre, Arles : Philippe Picquier, 1988, rééd. 2008, p.87). Dans cette traduction, l'ordre traditionnel japonais qui veut que le patronyme soit placé en premier n'a pas été respecté. L'ordre occidental a été préféré. Il en va de même pour l'absence de marquage typographique des voyelles longues. Nous gardons la version adoptée par le traducteur pour tous les extraits de cette œuvre.

[86] 六郎氏が惨虐色情者であったという近代の探偵小説めいた材料は、私にとんでもない錯覚を起させたのではなかったか。 ERZ 3, 644 (traduction par Jean-Christian Bouvier, *ibid.*, p. 86).

[87] On peut ajouter à cette œuvre une troisième version, celle que l'on retrouve dans *L'homme transparent* : *Le complot sous le toit* écrit par Kitamura, l'un des deux héros.

Par conséquent se dégage le schéma narratologique suivant : Samukawa est manipulé par Shizuko, qui ne serait autre que Shundei. Mais ce Shundei, par le jeu de l'intertextualité, est un double fictionnel de Ranpo. Ce dernier aurait donc en quelque sorte manipulé Samukawa, le lecteur intradiégétique de toute cette affaire.

Par ce système de correspondances, Ranpo met en scène le piège tendu par Shizuko. De très nombreux romans policiers contiennent aussi la description des tentatives pour que le criminel échappe à son accusation. En revanche, le récit de Ranpo se distingue par son originalité sur deux points : l'enquêteur-lecteur n'est pas trompé par la non-découverte de traces ou d'indices ou par la mauvaise interprétation de ceux-ci, il est trompé par son propre monde, celui du roman policier et des discours tenus dans celui-ci. Puis en faisant correspondre Samukawa, personnage fictionnel lecteur de romans policiers, à un lecteur averti, Ranpo veut montrer que ce dernier sera forcément lui-même trompé par ses propres lectures.

Cette tendance à *lire* un texte en faisant appel à ses propres références est bien résumée par l'écrivain Kôga Saburô – « lecteur spécialiste » – qui, après la lecture de *La bête dans l'ombre*, écrivit :

> A la première lecture, comme je connaissais un être humain réel (Edogawa Ranpo) qui ressemblait beaucoup à Hirata Ichirô de son vrai nom, Ôe Shundei de son nom de plume, je finis par ne pas douter de l'existence de ce dernier […][88]

En tant que lecteur, Kôga avoue avoir été piégé par le jeu de l'intertextualité de Ranpo. Son enquête en tant que lecteur est malmenée par le fait qu'il ne peut que croire en l'existence fictionnelle de Shundei parce qu'il est associé dans ce roman à Ranpo. Sa propre subjectivité l'empêche d'émettre un jugement objectif. Sa lecture de *La bête dans l'ombre* (la résolution de l'énigme) est biaisée par ses propres compétences littéraires, par sa propre encyclopédie générique.

Ce texte, reconnu comme un des chefs-d'œuvre de Ranpo, ferait donc partie de ce groupe de récits fictionnels que Franck Wagner considère comme « beaucoup moins rassurant[s] et inoffensif[s] » qu'il n'y paraît. En effet, ils

> relatent eux aussi une ou plusieurs mystifications, mais ce faisant en profitent pour « piéger » leurs lecteurs, les vouant à partager non plus le rôle valorisant du

[88] 一読した時には、本名平田一郎、筆名大江春泥という男に、よく似ている実在の人物（即ち江戸川乱歩）を知っているために、つい大江春泥の実在性を疑わなかったが、[...] Kôga Saburô, « Josei no nazo » (「女性の謎」, « Le mystère de la femme »), publié en novembre 1928 dans *Shinseinen* (d'après Edogawa Ranpo, *Quarante ans de roman de détective*, ERZ 28, 356-357).

> mystificateur ou de son complice, mais celui infiniment moins enviable du mystifié.[89]

Le piège comme moyen d'éducation ?

Ce piège que tend Ranpo au « lecteur amateur » et au « lecteur spécialiste » et la représentation de ce piège à travers le personnage de Samukawa peuvent-ils être considérés comme un moyen détourné certes, mais comme un moyen finalement plus subtil, d'éduquer un lectorat en quête d'enquêtes complexes ? Ici se pose la question de la réaction du lectorat. Il est impossible de la connaître pour le lecteur moyen, si ce n'est à travers l'énorme succès lors de la sortie du récit puisque *Shinseinen* dut être réédité plusieurs fois pour répondre à la demande[90]. Les seules réactions conservées sont celles des lecteurs et critiques que nous avons déjà citées. Ranpo s'attarde longuement sur la parution de *La bête dans l'ombre* dans son autobiographie. Il constate que si les réactions furent nombreuses et souvent positives[91], certaines furent plus circonspectes et représentent la majorité des « intellectuels lecteurs »[92]. Il cite ainsi un extrait du texte de Kawaguchi Matsutarô, publié dans la rubrique « Microphone » (「マイクフォン」, Maikurofon) de *Shinseinen* (numéro de novembre 1928) :

> Comme de nombreux lecteurs, j'ai trouvé *La bête dans l'ombre* intéressant. Mais ce n'est pas l'inspiration policière mise en place par Ranpo avec difficulté que j'ai lue avec intérêt. Je peux comprendre que la culpabilité de Shizuko a surpris les lecteurs mais je n'arrive pas à croire en l'existence d'une femme, source d'inspiration pour l'auteur, tant à la recherche du plaisir de l'étrange qu'elle est capable d'inventer un tel piège. C'est une marionnette de roman de détective, fabriquée de toutes pièces par Ranpo, et elle manque d'humanité. Cette création forcée m'a fortement déçu.[93]

La critique de Kawaguchi touche un point essentiel de ce qui fut souvent reproché à Ranpo : son manque de vraisemblance. Et plus l'exigence pour un roman policier orthodoxe se fera sentir avec les années trente, plus l'artificialité des textes de Ranpo sera

---

[89] Franck Wagner, *op. cit.*, p. 112-113.
[90] ERZ 28, 343.
[91] ERZ 28, 347-348.
[92] 読書家インテリ ERZ, 28, 348.
[93] 陰獣の面白かったこと、多くの読者と同じです。が、僕の面白がって読んだのは、江戸川君の苦心してまとめ上げた探偵小説的着想ではありません。犯人が静子だったことは、なるほど読者の意表外に出たかも知れませんが、如何に猟奇癖にこりかたまった女性でも、あれほど色々な罠を作って、お話の種を作者に提供しようという女性の必然さを信ずることが出来ないのです。江戸川君の作り上げた探偵小説的傀儡であって、人間的な必然さに欠けている。無理強い探偵的帰着が、僕を失望させてしまったのです。（D'après ERZ 28, 348).

mise en avant. C'est un fait que ses récits ne se rapprochent ni du naturalisme, ni du réalisme (qu'il rejetait d'ailleurs de manière explicite), mais de l'extraordinaire, de l'étrange, voire du fantastique. De même, la structure de ses récits ne répondait souvent guère à un désir de provoquer chez le lecteur un semblant d'illusion référentielle. Comme l'écrit Maeda Shôichi 前田彰一, « Le roman policier n'est pas une histoire, c'est une intrigue, une façon de raconter »[94] : ce genre qui révèle l'envers du décor a pour cœur la transmission, l'acte narratif en tant que tel. En effet, ce qui reste fondamentalement un des critères du genre, c'est la participation effective du lecteur. Or pour qu'il puisse participer (voire résoudre l'énigme), un minimum de réflexion sur la structure du texte, sur les pièges tendus par son auteur, est nécessaire. Ranpo sera définitivement du côté de ceux qui, sous une fine couche d' « histoire », feront toujours apparaître la structure interne du roman policier. Jacques Dubois voit dans ce phénomène d'autoréférentialité, qu'il appelle « illusion ludique »[95] une des marques de la modernité du roman policier :

> […] l'aveu qui consiste à référer la fiction à la fiction est bien peu compatible avec l'exigence réaliste dont le roman est tout empreint. Brefs moments de candeur où le roman laisse entrevoir son caractère simulé, où il exhibe son parti pris fictionnel. Autant de phases où le texte se donne la distance réflexive du métatexte et se reconnaît comme portant avec lui et en lui son acte générateur. C'est en avouant son affiliation à un genre et à une tradition que le roman policier désigne le mieux son autonomie.[96]

On voit ainsi tout ce qui peut séparer les critiques (comme Kawaguchi) qui s'intéressent d'abord au contenu d'une fiction et le travail littéraire de Ranpo qui, déjà dans *La pièce de deux sen*, mais surtout à travers *La bête dans l'ombre*, propose des textes fortement métatextuels. Ils décryptent, tel un code secret, le genre policier, même s'il faut s'éloigner d'une norme. Dans nombre de ses nouvelles la clôture se résume à un échec, à la découverte d'un canular, à l'absence de crime ou de criminel, ce qui montre leur fort potentiel réflexif. Le « lecteur amateur », face à ce genre de schémas non-normatifs, peut paradoxalement rester sur la touche et risque de ne pas voir cette seconde structure dans l'écriture. Finalement, la lecture assidue des textes de Ranpo ne peut que rendre le lecteur plus méfiant envers ces récits pas si « inoffensifs » (pour reprendre l'expression de Franck

---

[94] 推理小説はストーリーではなく、プロット、語り方である。 Maeda Shôichi, *Ôbei tanteishôsetsu no naratorojî : janru no seiritsu to 'katari' no kôzô* (『欧米探偵小説のナラトロジー—ジャンルの成立と「語り」の構造』, La narratologie des romans policiers occidentaux : naissance d'un genre et structure du 'récit'), Tôkyô : Sairyûsha, 2008, p. 51.
[95] Jacques Dubois, *op.cit.*, p. 62.
[96] *Ibid.*, p. 63

Wagner)[97] et l'ouvrir à une gamme nouvelle de plaisirs. Le piège, dirigé ici vers le « lecteur amateur » a donc effectivement une valeur éducative.

L'hypertextualité à l'œuvre dans *L'homme transparent*

Un second type d'autoréférentialité, encore plus exigeante pour le lecteur car ne s'appuyant pas sur des indices textuels explicites (un nom de personnage, un titre d'œuvre, etc.), se retrouve chez Ranpo : la relation hypertextuelle entre deux textes[98]. Cette hypertextualité est présente, de manière parcellaire, dans *L'homme transparent*.

> Après cette nuit, les deux hommes devinrent des amis comme s'ils se connaissaient depuis dix ans. Tous deux étaient célibataires, sans le sou ; Kitamura, lui n'avait pas de travail et traînait dans sa pension, Shibano, quant à lui, fidèle à lui-même, travaillait, sans trop exagérer, la nuit, telle une chauve-souris, et louait une chambre au premier étage d'une quincaillerie dans un quartier pauvre. La communauté de leur sort les avait sans doute fait se rapprocher davantage[99].

Cet extrait qui ouvre le deuxième chapitre du récit joue pratiquement le rôle d'incipit. En effet, le premier chapitre sert plutôt à présenter les personnages et leurs centres d'intérêt. Or si l'on compare cet incipit avec celui de *La pièce de deux sen*, force est de constater qu'il existe une relation hypertextuelle entre ces deux textes :

> « Quelle chance si on pouvait être ce voleur ! » Nous étions tous les deux à cette époque tellement désœuvrés que nous nous échangions de tels propos.
>
> Un appartement d'une seule pièce de six tatami situé au premier étage au dessus d'une misérable boutique de *geta*, dans un quartier pauvre de la capitale, deux tables en bambou recouvertes de papier laqué déchiré, c'est là que Matsumura Takeshi et votre serviteur passaient leurs journées à ne rien faire si ce n'est à fantasmer courageusement : l'histoire que je vais vous raconter se passe à ce moment-là.
>
> Alors que le futur nous semblait bloqué et que nous ne savions plus quoi faire, nous en étions réduits à envier la dextérité de ce grand voleur qui faisait alors justement beaucoup parler de lui.[100]

---

[97] Voir p. 323.

[98] Nous rappelons que Gérard Genette définit l'hypertextualité comme une « relation unissant un texte B (que [Genette appelle] *hypertexte*) à un texte antérieur A (que [Genette appelle] […] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (*Palimpsestes : la littérature au second degré,* p. 13). Genette continue plus loin en expliquant que l'hypertexte – le texte B – peut être l'objet d'une « transformation » ou d'une « imitation » (*Ibid,* p. 16).

[99] その夜のことがあってから、二人は、十年の知己の如く、親しい間柄になってしまった。お互いに、まだ独身者で、貧乏で、北村の方はこれという職業もなく、下宿屋にゴロゴロしているし、柴野は柴野で、夜間丈け働くこうもりの様な仕事を、それも怠け勤めながら、ある場末の荒物屋の二階に間借している身の上であったが、この境遇の類似が、更に彼等を近づけたものに相違ない。 ERZ 2, 317.

[100]「あの泥棒が羨しい」二人はこんな言葉が交される程、其頃は窮迫していた。　場末の貧弱な下駄屋の二階の、ただ一間しかない六畳に、一閑張りの破れ机を二つ並べて、松村武とこの私とが、変な空

L'imitation, dans le sens genettien, est clairement attestée par la réutilisation d'un même lexique, par la ressemblance du lieu où se déroule l'action, par l'attitude et les pensées des personnages, voire par la quasi-homonymie de ces derniers (Kita*mura* et Matsu*mura*). Il ne s'agit bien sûr pas d'un plagiat (ou un auto-plagiat) puisque des éléments de différentiation s'imposent dans le même temps. Il nous semble plutôt que *La pièce de deux sen* et son incipit ont servi de « réserve » dans laquelle Ranpo puisera pour construire ses nouveaux récits. Jusqu'à la fin des années vingt, les textes de Ranpo jouent ainsi, dans une mise en scène spéculaire, le rôle d'encyclopédie du genre, pour les autres lecteurs/auteurs comme pour lui-même. Comme le montre déjà le rapport hypertextuel basé sur l'incipit de *La pièce de deux sen*, cette encyclopédie générique va développer toutes les possibilités présentées par Umberto Eco dans *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative*. Parmi les éléments qui composent cette compétence[101], une retient plus particulièrement notre attention : les « inférences de scénarios intertextuels ». Eco considère que :

> Les scénarios intertextuels […] sont au contraire des schémas rhétoriques et narratifs faisant partie d'un bagage sélectionné et restreint de connaissances que les membres d'une culture donnée ne possèdent pas tous. Voilà pourquoi certaines personnes sont capables de reconnaître la violation des règles de genre, d'autres de prévoir la fin d'une histoire, tandis que d'autres enfin, qui ne possèdent pas scénarios suffisants, s'exposent à jouir ou à souffrir des surprises, des coups de théâtre ou des solutions que le lecteur sophistiqué jugera, lui, assez banales.[102]

L'idée de « bagage sélectionné et restreint de connaissances » nous paraît primordiale. En effet, le lecteur de *L'homme transparent* ne pourra réagir à l'extrait cité plus haut[103] seulement s'il a lu *La pièce de deux sen*. Au cours des années vingt, grâce à sa position éminente, Ranpo met ainsi en place à travers ses nouvelles cette encyclopédie de scénarios intertextuels. Tout d'abord réservée à une communauté limitée de lecteurs, elle va être assimilée de manière beaucoup plus large au cours des années trente. Cette volonté de transmission de schémas narratifs de Ranpo se retrouve, telle une image en négatif, dans une critique à propos de *La chambre rouge*. On lui aurait reproché d'avoir utilisé trop de

---

想ばかり逞しゅうして、ゴロゴロしていた頃のお話である。　もう何もかも行詰って了って、動きの取れなかった二人は、丁度その頃世間を騒がせた大泥棒の、巧みなやり口を羨む様な、さもしい心持になっていた。 ERZ 1, 13 (Nous utilisons ici l'édition ERZ pour des raisons d'homogénéité. Elle est légèrement différente (par l'utilisation des paragraphes et par l'orthographe) de la version utilisée dans notre étude du recueil *Le test psychologique*.

[101] Voir note 71 p. 267.

[102] *Ibid.*, p. 104.

[103] Voir p. 326.

possibilités fictionnelles qui auraient pu toutes faire l'objet d'une nouvelle en soi[104]. Une telle lecture des récits de Ranpo montre bien en tout cas qu'ils étaient appréhendés non seulement comme des textes au sens plein du terme mais aussi comme des hypotextes, comme des schémas discursifs.

La réutilisation de mêmes motifs pourrait être considérée comme l'expression d'un essoufflement, voire d'un manque d'inspiration chez un écrivain. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre le critique Inoue Yoshio lorsque il écrit, en introduction de son étude de *La pièce de deux sen*, qu'il « ne trouve pas plaisant ces répétitions incessantes »[105] et que « lorsqu'il a récemment lu la première livraison de *L'esprit malin*, il a ressenti une désagréable impression de déjà-vu »[106]. L'effet de répétition dans l'œuvre de Ranpo devient manifeste lorsque celui-ci se spécialise dans les grands récits et dans la littérature pour enfant. Cependant comme l'explique Nakajima Kawatarô, Ranpo, avec ses récits populaires des années trente, a « présenté dans un style simple la quintessence du plaisir éprouvé auprès d'un roman de détective » en permettant l'accès au « charme » du genre que jusqu'à présent « seuls quelques lecteurs privilégiés avaient pu goûter », « même si c'était un assemblage de trucs usés pour des lecteurs spécialisés »[107]. Ainsi, le changement de lectorat, vers un public plus populaire, moins au fait des caractéristiques les plus spécifiques du roman policier de l'époque, va impliquer une évolution dans le type de lecture de ces récits. Si les lecteurs de revues telles que *Kingu* ou *Kôdan kurabu*, puis pour les enfants, *Shônen kurabu*, ne seront plus l'objet de multiples références génériques, le jeu de l'intertextualité va se déplacer sur le terrain de celui de l'hypertextualité doublée d'un « recour[s] à la répétition de manière impénitent » (pour reprendre l'expression de Jacques Migozzi[108]). Et comme le sous-entend Nakajima, il y aura là-aussi une transmission non plus seulement d'une information mais aussi d'un plaisir de lecture qui va encore une fois passer par un très fort aspect ludique.

Cette mise en avant du plaisir de la lecture (qu'il faut rattacher à l'intérêt – l'*omoshirosa* – que nous avons déjà abordée), et cette tendance à la relier à un aspect plus pédagogique sont à rapprocher du slogan de la revue *Kingu* : « La plus intéressante du

---

[104] « *Akai heya* kaiko » (「「赤い部屋」回顧」, « Souvenirs de *La chambre rouge* »), publié en mai 1953 dans *Bessatsu hôseki* (d'après ERZ 1, 341-342).
[105] あのひちくどい云い廻しの文章も今の私には好もしく思えない。Inoue Yoshio, *op.cit.*, p. 42.
[106] 最近の「悪霊」も、その第一回を読んで、またか、と厭な感じを覚えた。*Ibid.*, p. 43.
[107] D'après Ôuchi Shigeo, *op. cit.*, p. 220.
[108] Jacques Migozzi, *op. cit.*, 143. Cette expression n'a bien sûr aucun caractère péjoratif. Au contraire, Migozzi voit dans le ressassement perpétuel des clichés, des stéréotypes un des critères de la littérature populaire. Il affirme aussi que ce « besoin de redondance et de cyclicité » fait partie des besoins fondamentaux de la psyché humaine depuis sa plus tendre enfance (*Ibid.*).

Japon ! La plus instructive du Japon ! La plus lue au Japon ! »[109]. Cette revue de la maison Kôdansha associe avec succès la recherche d'un lectorat élargi (pour des raisons évidentes de marges financières) à une volonté d'éducation du lectorat[110]. Dans son autobiographie, Ranpo explique qu'il avait été approché par des représentants de *Kingu* alors qu'il habitait encore Ôsaka[111]. Même s'il refuse les premières années de répondre aux sollicitations, étant lié à *Shinseinen* et parce qu'il ne peut guère se faire à l'idée que le *tanteishôsetsu* soit considéré comme de la simple littéraire populaire, il accepte finalement fin 1929, cédant à la pression de la Kôdansha. En effet, il souffre dans le même temps de la nouvelle politique éditoriale de *Shinseinen*, plus axée sur une écriture moderniste, sur l'humour, sur l'absurde et moins sur l'*ero-guro*. Il publie ainsi à partir de septembre 1929 *L'homme-araignée*, où il fait réapparaître Akechi Kogorô, désormais en costume occidental, revenant de plusieurs années passées en Chine et en Inde, devenu ainsi un homme de son temps. Alors que Ranpo pensait devoir faire de nombreuses concessions face aux exigences éditoriales puisque la Kôdansha voulait que ses revues soient lues par tous, « de 7 à 77 ans, filles et garçons » en laissant de côté les aspects les plus *ero-guro*, il note qu'il a pu écrire librement.

> *L'homme-araignée*, bien sûr, n'était absolument pas fait pour des « filles et des garçons de 7 à 77 ans », et, de plus, ce n'était qu'un roman d'aventures étranges qui devait sembler bien idiot aux lecteurs de romans de détective. Cependant, il fut étonnamment bien reçu.[112]

L'entrelacs intertextuel des structures narratives dans *L'homme-araignée*

Autre récit dont on peut constater l'hybridité, *L'homme-araignée* conserve encore des traces des œuvres précédentes de Ranpo (tropisme de la transformation et le travestissement, profusion d'images sexualisées, nostalgie d'un Tôkyô perdu – celui des attractions d'Asakusa). Il aurait donc dû être fortement remanié avant l'impression, ce qui ne semble pas avoir été le cas. On peut penser que, malgré le slogan clamé haut et fort par la Kôdansha, l'époque (1929-1930 est la pleine période de l'*ero-guro-nansensu*) et l'écrivain

---

[109] 日本一面白い！日本一為になる！日本一の大部数！ Slogan apparaissant au-dessus du sommaire du premier numéro (décembre 1924) de *Kingu* (D'après Satô Takumi, *op. cit.*, p. 1).

[110] Satô Takumi montre que nombre d'entre eux trouvaient dans cette revue, qui privilégiaient les nouvelles couches sociales capables de lire (les femmes et les enfants), un moyen pratique pour s'instruire (*Ibid*. p. 33-36).

[111] Donc en 1925 puisque *Kingu* commence à paraître en décembre 1924 et que Ranpo déménage à Tôkyô en 1926.

[112] 「蜘蛛男」は無論決して「老幼男女」向きではなかったし、そうかといって探偵小説読者にはバカバカしいような冒険怪奇小説でしかなかったが、案外に受けがよかった。 ERZ 28, 401.

(Ranpo est sans doute l'un des auteurs les plus connus et les plus sulfureux alors) ont su rendre la maison d'édition assez souple pour accepter le texte en l'état. Dans le même temps, *L'homme-araignée* n'est pas un roman de détective comme auraient pu l'attendre les « lecteurs amateurs ». Mais pouvait-il l'être ? Lorsque Ranpo écrit son autobiographie, il peut en effet considérer avec le recul que ce récit n'entre pas dans les critères du roman policier tels qu'ils commencent à se mettre en place à la fin des années vingt. Cependant, la lecture de *L'homme-araignée* ne vient en rien contrecarrer le style et les motifs narratifs de Ranpo. Pour le dire plus explicitement, Ranpo fait du Ranpo, et c'est évidemment ce qu'attend la Kôdansha.

La rencontre de Ranpo et de cette maison d'édition est ainsi à l'origine d'une coopération fructueuse, avec les récits pour adultes puis, à partir de 1936, les récits pour enfants. Ranpo met en place un type de texte, un rythme du récit qui vont devenir des références pour lui-même et pour ses lecteurs. A des degrés plus ou moins variés, *L'homme-araignée* forme l'hypotexte de ses récits des années trente, mais dans un jeu de miroirs complexe, il sera aussi l'hypertexte, le réceptacle des nouvelles des années vingt. L'opposition que l'on a souvent tendance à mettre en avant entre, d'une part, des nouvelles qui seraient un sommet du genre et, d'autre part, des longs récits qui tomberaient rapidement dans une réitération sans fin des mêmes schémas masque les très fortes relations intertextuelles entre ces différents formats.

Dans la première version de son autobiographie (*Dix ans de romans de détectives*) publiée en mai 1932, Ranpo explique qu'après avoir obtenu l'accord de la Kôdansha pour garder des « scènes quelque peu atroces »[113], il « commença en ayant pour objectif d'écrire en mélangeant les styles de Ruikô et de Leblanc »[114]. Il ne donne pas plus d'informations sur ce qu'il entend par le style de ces deux écrivains, mais, à l'aune du résultat que représente *L'homme-araignée*, on peut penser qu'il s'agissait avant tout de se réapproprier le format long, tout en mettant en avant, sans doute, les textes lupiniens de l'auteur français dont Daniel Fondanèche décrit le héros comme un « hyperactif […] qui bouge beaucoup, tous les moyens de communication lui sont bons, il utilise tout ce que la technique contemporaine lui donne »[115].

---

[113] 少し位むごたらしい場面 ERZ 24, 351.
[114] 涙香とルブランとを混ぜ合せた様なのものを狙って書き始めた。 ERZ 24, 351.
[115] Daniel Fondanèche, *Le roman policier*, p. 30.

Dès l'incipit qui a le statut d'avertissement au lecteur, cette double identité d'hypertexte et d'hypotexte transparaît à travers l'explication du titre de *L'homme-araignée*.

> Aux mots d'homme-araignée, il se peut que les lecteurs plus âgés en concluent un peu rapidement qu'il s'agira peut-être de la fameuse attraction foraine. Il y avait en effet autrefois une présentation de monstres, appelés homme-araignée, dans le quartier du Rokku[116] de Asakusa. Un tronc long d'une douzaine de centimètres environ, des bras effilés, de courtes jambes rabougries, telle une araignée, voilà ce qu'était cet inquiétant estropié. Et en effet, de ce point de vue, le héros du récit ne le cède en rien à ce monstre, mais ce que veut signifier l'auteur se trouve ailleurs.
>
> Une araignée, rien qu'en remuant de manière étrange ses huit pattes velues, est un animal glaçant d'horreur. De plus, de par sa nature profonde aussi, c'est un être cruel et sans pitié au point que deux membres de la même espèce ne peuvent vivre ensemble car ils se mangeraient. Même entre un mâle et une femelle, le mâle doit chercher un moment propice pour sauter rapidement sur la femelle et s'accoupler tant bien que mal ; mais la femelle, maléfique et cruelle, attendra un moment d'inattention de ce mâle si précieux et le dévorera. C'est une monstruosité à faire se hérisser tous les poils du corps.
>
> Le héros de ce récit s'appelle « l'homme-araignée » du fait de son inquiétante cruauté et de sa ressemblance avec cet animal (surtout avec la femelle).
>
> L'autre héros est un détective amateur très agile et l'histoire raconte le combat sans fin rempli de haine vengeresse opposant ce détective amateur à l'«homme-araignée ».[117]

Schéma fondamental de l'accroche narrative de Ranpo, l'auteur ne rechigne pas à écrire qu'il raconte une histoire et, de fait, ne recherche pas un quelconque effet de réalité. La référence à l'attraction foraine de l'homme-araignée, même si elle est réfutée comme possible explication, est tout de même invoquée avec ce qu'elle implique de mystification, de subterfuge. Ranpo assume dès l'avertissement que son récit, telle une attraction foraine, est une mise en scène, un montage de toute pièce pour faire peur.

---

[116] Zone des théâtres et des salles de cinéma dans le quartier d'Asakusa.

[117] 蜘蛛男というと、年配のお方は「アア、見世物の蜘蛛男のことか」と早合点をなさるかも知れぬ。昔浅草六区に蜘蛛男という怪物の見世物があった。胴の長さ僅か四寸余、手細くして長く、足縮んで短く、其形が蜘蛛そのままという、不気味な方輪物であった。成程不気味な点ではこの物語の主人公も、右の怪物にひけはとらぬが、併し、作者の意味はもっと別な所にある。　蜘蛛という虫は、毛むくじゃらの八本足を、異様に蠢かしている格好丈けでも、ゾッとする程いやらしいものだが、あの虫は、その本性も、実は残忍酷薄なやつで、同類相食む為に二匹同居することが出来ない。夫婦同志の真柄でさえ、雄蜘蛛は、雌蜘蛛の隙を覗って、飛鳥の様に飛びかかって、危く夫婦の目的を果すのだが、猛悪無惨な雌蜘蛛は、その大切な御亭主をさえ、油断を見すまし、ムシャムシャと食い殺してしまう。身の毛もよだつ怪物である。　この物語の主人公は、残忍酷薄で薄気味の悪いこと、丁度この蜘蛛の様な人物だから、（しかもそれが雌蜘蛛の方に似ているのだが）名づけて『蜘蛛男』という訳である。　副主人公は、一人の俊敏なる素人探偵で、この物語はその素人探偵対『蜘蛛男』の、深讐面々たる、尽きせぬ闘争を記述せんとするものである。 ERZ 5, 125.

Si la majeure partie de l'incipit fait la part belle aux images et à un lexique *ero-guro*, laissant présager aux lecteurs des scènes à la sexualité sous-jacente, à la violence exacerbée (*L'homme-araignée* en tant qu'hypertexte), les dernières lignes du texte mettent en place la structure de ses récits futurs : une opposition, un combat entre un détective (Akechi) et un criminel, qui inlassablement se réitèrent, déployables à l'infini dans de nombreuses aventures (*L'homme-araignée* en tant qu'hypotexte). Akechi n'est présent que dans la seconde partie du récit, mais il acquiert d'emblée toutes les caractéristiques de son personnage dans les autres longs romans qui vont suivre. La transformation physique est de ce fait importante. Les « lecteurs amateurs » l'avaient quitté sur l'image d'un dilettante, résolvant les enquêtes par pur plaisir, ne se souciant pas de l'avenir des criminels, grand lecteur, toujours habillé à la japonaise, habitant des pensions aux pièces exigües, entouré de montagnes de livres. De retour du continent, il est un autre homme :

> Un costume blanc en lin à col montant et des chaussures blanches, un casque colonial blanc et une canne à la forme inhabituelle, sous son chapeau un visage au long nez, bruni par le soleil, au doigt, une bague de style exotique faisant plus de trois centimètres de large sur laquelle une pierre aussi grosse qu'un pois brillait de mille feux. Comme il était grand et avait de belles jambes, on pouvait avoir l'impression à première vue que c'était un gentleman anglais tel qu'on pouvait en voir dans les colonies en Afrique ou en Inde, ou que c'était un gentleman indien habitué à la vie en Europe. Cependant il ne faisait aucun doute que c'était en fait un Japonais.[118]

La transformation vestimentaire d'Akechi vers un certain type d'occidentalisation est un moyen de saisir l'œil du lecteur populaire qui est renvoyé à l'occidentalisation rapide de la vie quotidienne[119]. Il faut cependant aussi y voir l'importance de la signification de l'habit d'Akechi, présenté par là même comme un aventurier qui ose aller jusqu'en Afrique où il semble s'être enrichi. Alors que dans les nouvelles il était présenté plutôt comme un intellectuel qui résolvait, tel Dupin, de nombreuses énigmes en s'appuyant sur la psychologie des criminels, le format long, aux multiples rebondissements, exige d'Akechi qu'il soit plus en adéquation avec une image d'homme actif, voire « hyperactif » à l'instar d'Arsène Lupin. D'ailleurs, alors qu'il résout l'énigme de l'identité du criminel à la huitième

---

[118] 詰襟の麻の白服に白靴、真白なヘルメット帽、見慣れぬ型のステッキ、帽子の下からは鼻の高い日にやけた顔、指には一寸も幅のある異国風の指環、それに大豆程の石がキラキラと光っている。背が高くて足の格好がよいので、一寸見るとアフリカか印度の植民地で見る英国紳士の様でもあるし、又欧州に住なれた印度紳士と云った感じもするが、その実日本人であることは間違いない。 ERZ 5, 329.

[119] Fujii Hidetada, « Taishû dokusha to 'tsûzoku chôhen' : 'akogare' no kansû to shite no tsûzoku gorakusei » (「大衆読者と「通俗長篇」—〈あこがれ〉の関数としての通俗娯楽性」, « Le lecteur de masse et les 'romans longs populaires' : les loisirs populaires en tant que paramètre d''attirance'»), *Kokubungaku kaishaku to kanshô bessatsu : Edogawa Ranpo to taishû no nijusseiki*, p. 98.

livraison, en disant s'être basé sur la lecture des journaux[120], l'arrestation prévue du professeur Kuroyanagi est un échec. A l'inverse, ce dernier lance comme un défi à Akechi. La fin de la livraison laisse le lecteur sur une possibilité de récit tout autre : désormais, ce n'est plus une résolution à travers la lecture de journaux qui permettra de rattraper le criminel, ce sera un combat, un duel entre deux hommes.

> Eh bien, chers lecteurs, notre histoire passe désormais à un second niveau. L'identité de l'homme-araignée a été découverte. Cependant, ce n'est pas parce qu'un secret a été dévoilé que le combat est terminé. Il a réussi à s'échapper avec brio des mains du célèbre détective Akechi Kogorô et s'est enfui pour disparaître en quelque lieu inconnu. Mais, il a clairement dit à tout le monde : « J'irai au bout de ce que j'ai à faire ». Ne voulait-il pas parler de son terrible plan concernant les 49 candidates devant être tuées ?
>
> L'homme araignée contre Akechi Kogorô : d'un côté un savant fou comme on n'en a jamais vu auparavant, de l'autre un détective amateur hors du commun. Il ne faut absolument pas manquer le grand combat qui s'engage entre ces deux-là[121].

Le paradigme de l'opposition entre Akechi et un criminel se met en place exactement à ce moment-là non seulement du texte, mais aussi de l'œuvre de Ranpo. Désormais, le détective ne va plus se contenter de résoudre une énigme, il veut aussi attraper le criminel. Cette volonté expresse d'Akechi d'aller jusqu'au bout de l'enquête s'oppose aux affirmations de son personnage dans les nouvelles. Il déclarait ainsi au meurtrier dans *Le promeneur des combles* :

> Je ne te dénoncerai jamais à la police. Je voulais juste vérifier si mon raisonnement était correct. Comme tu le sais, je m'intéresse seulement à « connaître la vérité » et peu m'importe ce qui se passe ensuite. [122]

Ainsi, au fil des œuvres, Akechi voit sa personnalité évoluer grandement. On peut penser que Ranpo s'était rendu à la nécessité de l'évolution de son personnage fétiche en un détective s'installant dans le style *hard-boiled*. Akechi ne pouvait plus être un Philo Vance ou un Hercule Poirot, enfermés dans les demeures new-yorkaises ou anglaises, il devait devenir un genre de *dur à cuire* comme le seront Sam Spade ou Philip Marlowe, mais à

---

[120] ERZ 5, 336.

[121] さて読者諸君、物語はこれより第二段に移るのだ。蜘蛛男の正体は明らかになった。だが、秘密が暴露したからとて、争闘が終ったのではない。彼は見事名探偵明智を出し抜いて、いずれかへ姿をくらましてしまった。しかも「やる丈けのことは、ちゃんとやるのだ」と公言している。それはつまりかの四十九人の殺人候補者に関する、恐るべき計画を意味するのではあるまいか。　蜘蛛男対明智小五郎、一方は前代未聞の学者狂人、一方は稀代の素人名探偵、この両人によって演ぜられる大争闘こそ見ものである。 ERZ 5, 351.

[122] 僕は決して君のことを警察へ訴えなぞしないよ、ただね僕の判断が当っているかどうか、それが確かめたかったのだ。君も知っている通り、僕の興味はただ『真実を知る』という点になるので、それ以上のことは、実はどうでもいいのだ。 ERZ 1, 543.

Tôkyô. C'est d'ailleurs dans *L'homme-araignée* qu'apparaît pour la première fois le topos de la course-poursuite en voiture, souvent repris dans les récits suivants[123].

Le roman est publié en onze livraisons d'août 1929 à juin 1930 dans *Kôdan kurabu*, la revue historique de la Kôdansha. La structure en épisode, d'après Ranpo, aurait toujours été un obstacle majeur pour lui, mais comme il l'écrit paradoxalement, il ne ressent pas de gêne pour arriver au terme de son contrat avec ce récit. De fait, ce qui avait posé problème dans ses longs récits précédents (*Grouillement dans l'obscurité*, *L'affaire de l'auberge Au Bord du Lac*, *L'homme transparent*, *Le nain*, etc.), la nécessité de respecter des dates de retour de manuscrits, était devenue un handicap majeur pour Ranpo au point que dans les romans-relais il était la plupart du temps assigné à l'incipit d'un récit dont ses amis auteurs écrivaient les épisodes suivants[124]. Il faudrait ajouter, parmi les raisons de ce rapport conflictuel dans les premières années avec le format long, le désir latent chez l'écrivain de se conformer à un certain type de texte, de tenter d'écrire un roman de détective orthodoxe. Libéré – peut-être à contrecœur – de ces exigences lorsqu'il se lance dans l'écriture de longs récits pour la Kôdansha, l'absence de ligne directrice dans son récit ne représente plus un problème, et dans une certaine mesure, lui ouvre le champ vers une imagination créative débridée, dans une surenchère de surprises pour le lecteur.

Les romans longs de Ranpo : l'histoire absente ?

Cependant, Ranpo devant faire du Ranpo, il puise dans son fond encyclopédique de schémas narratifs et d'images stéréotypées qui lui permettra de captiver son lectorat. Jacques Migozzi écrit à ce propos :

> Des contraintes conjuguées de la sérialité et de la périodicité jaillit par ailleurs une poétique fondée sur l'itération et la permutation ludiques d'une part, sur l'alliance paradoxale de l'allégresse et de la paresse narratives d'autre part. Pour écrire vite et beaucoup, les producteurs textuels puisent en effet dans un stock préexistant d'éléments narratifs, qu'ils brassent et redistribuent sans être corsetés – comme leurs homologues aspirant à la reconnaissance du pôle de production restreinte – par la crainte du plagiat ou, tout le moins, la recherche de l'originalité distinctive.[125]

---

[123] Hara Katsumi considère que *Le masque d'or* ne serait pas ce qu'il est sans toutes les courses poursuites en voiture. Plus généralement, « la voiture [y] acquiert un droit de citoyenneté » (cf. Hara Katsumi, *op. cit.*, p. 102).

[124] Seule exception à cette règle dans les « romans-relais », le récit intitulé *Satsujin meiro* (『殺人迷路』, Le labyrinthe du crime, 1932-1933) dans lequel Ranpo a été chargé de la cinquième livraison.

[125] Jacques Migozzi, *op. cit.*, p. 111.

Cette analyse s'applique parfaitement aux récits de Ranpo publiés par la Kôdansha. L'originalité n'est plus ce qui est recherché, et attendu chez ses lecteurs, en tout cas en premier lieu. Comme l'écrit Daniel Couégnas lorsqu'il décrypte l'horizon d'attente d'un lecteur paralittéraire, « le *genre* apporte le plaisir de la *conformité* ; dans ce cadre, on attend le plaisir de la *nouveauté*, on veut être *surpris* »[126]. Le lecteur de Ranpo attend une aventure d'Akechi Kogorô (le *genre*) où il pourra retrouver les mêmes schémas (un criminel s'attaquant de préférence aux jeunes femmes, des courses-poursuites, plusieurs échecs intermédiaires d'Akechi, etc.), avec cependant des nouveautés : Akechi tombe amoureux dans *Le magicien*, Arsène Lupin se cache sous les traits du Masque d'or dans le roman au même titre, le criminel est une femme dans *Le lézard noir* (『黒蜥蜴』, Kurotokage)[127], etc.

Cette exploitation du même schéma – dans le cadre des romans longs – apparaît de manière explicite dès la présentation que donne Ranpo de ses œuvres dans le numéro du mois précédant le début de la publication[128]. Les quatre citations qui suivent montrent combien la structure du texte populaire « à la Ranpo » est particulièrement bien assimilée par son auteur : l'opposition entre le bien (Akechi Kogorô, toujours accompagné d'un prédicat : « notre », « célèbre », « amateur ») et le mal (un « diable », un « démon »), la nécessaire présence d'une victime féminine, le dévoilement de l'identité (obligatoirement surprenante) du criminel, l'affrontement final. Ces différents résumés, qui vont jusqu'à donner la fin (parce qu'elle est attendue) dans le cas du *Vampire*, composent des « scénarios intertextuels[129] qui forment à la lecture de ses récits.

> Notre Akechi Kogorô se trouve finalement confronté au pire ennemi de toute sa vie. Voici un magicien aux multiples apparences, disparaissant à volonté, qui dépasse l'intelligence de « l'homme-araignée ». Il est capable des plus grandes étrangetés : couper devant un public le tronc d'une femme vivante, transpercer une petite femme enfermée dans une boîte, la massacrer et la montrer à tous en faisant rouler sa tête tout ensanglantée, ou faire s'endormir quelqu'un sur place et lui faire faire ce que bon lui semble, ou bien encore, lire dans l'esprit d'une personne.

---

[126] Daniel Couégnas, *op. cit.*, p. 68.

[127] Publié de janvier à novembre 1934 dans la revue *Hi no de* (『日の出』, L'aurore). Si les femmes sont présentes dans les œuvres de Ranpo, elles ne jouent que très rarement les premiers rôles. Outre l'héroïne du *Lézard noir*, on peut citer à O-sei, Fumiyo (qui deviendra l'épouse d'Akechi), et, bien sûr, Shizuko de *La bête dans l'ombre*. Cependant, O-sei et Shizuko appartiennent plutôt à la première partie de l'œuvre de Ranpo où c'est le « lecteur amateur » qui est pris en compte. Fumiyo, malgré les possibilités fictionnelles que son personnage peut présenter, n'a qu'un rôle subalterne. Dans les romans longs, seule l'héroïne du *Lézard noir* se détache.

[128] Les quatre exemples que nous utilisons dans notre analyse sont intégrés désormais dans les œuvres complètes de Kôbunsha. Leur parution sur différents supports (journaux et revues) implique que ces présentations ne dépendent pas d'un type particulier de support.

[129] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 101.

> Imaginez un peu donc ce que pourrait faire un odieux criminel s'il possédait une connaissance intime de ces pouvoirs ! Même le célèbre détective Akechi Kogorô aura été grandement tourmenté par ces tromperies psychologiques et matérielles.
>
> Qui est ce magicien criminel ? Pourquoi son identité est-elle si surprenante ? Et avant tout, quel est le but maléfique de celui-ci ? Est-ce qu'Akechi pourra l'emporter face à ce terrible ennemi ? Assistez à l'affrontement du célèbre détective et du magicien.[130] (Présentation du *Magicien*)

Dans la présentation du *Vampire*, Ranpo, outre la réitération des schémas intertextuels, profite de l'occasion qui lui est donnée pour jouer aussi son rôle d'éducateur. En effet, la majeure partie du texte est occupée par la description des vampires, personnages relativement nouveaux dans la fiction au Japon au tournant à la fin des années vingt. Il semble en effet que c'est en 1921 que le terme « kyûketsuki » (「吸血鬼」) soit créé au Japon pour traduire « vampire »[131]. Ranpo serait donc l'un des premiers écrivains à introduire ce terme dans la littérature populaire, d'où la nécessité d'expliquer aux lecteurs ce qu'étaient ces êtres fantastiques.

> Le héros de cette histoire est un démon vivant parmi les hommes, que l'on peut comparer au « vampire » de la légende qui vient de cette fameuse région des Balkans.
>
> Il s'agit de morts qui une fois enterrés deviennent des monstres, errent la nuit dans les cimetières, pénètrent dans les maisons pour y sucer le sang frais d'êtres humains endormis et qui, parfois, mènent une vie post mortem des plus étranges. Voici à quoi ressemblent les vampires de la légende. Quand une de leurs victimes se réveille alors qu'elle est en train de se faire aspirer son sang, éclate un combat terrifiant avec le vampire. Mais la majorité d'entre elles ne se réveille pas, continue à se faire sucer le sang chaque nuit, s'affaiblit et finit par mourir. Pour empêcher ce phénomène étrange, on éventre une tombe suspecte et on ouvre le cercueil ; on reconnaît du premier coup d'œil les morts qui sont devenus des vampires parce qu'ils sont gros, parce qu'ils ont le teint rose et parce que leurs ongles et leurs cheveux sont plus longs que lorsqu'ils avaient été enterrés. Quand on a en trouvé un, on le tue à nouveau en enfonçant dans le cadavre un pieu ; à ce moment, le vampire pousse une sorte d'étrange cri de douleur et de ses yeux, de sa bouche, de

---

[130] わが明智小五郎は、遂に彼の生涯での最大強敵に相対した。ここに『蜘蛛男』の理智を超えて変幻自在なる魔術師がある。魔術師は観客の目の前で生きた女を胴切りにしたり、箱詰めの小女を剣に芋刺しにしたり、彼女を殺害して鮮血したたる生首を転がして見せたり、或は立所に人を眠らせ、自由自在の暗示を与え、或は他人の心中持物を看破するなど、あらゆる奇怪事を行うことが出来る。　兇賊がこれらの怪技の妙奥を会得していた場合を想像せよ。流石の名探偵明智小五郎もこの魔術師の心理的或は物理的欺瞞には、いたく悩まされねばならなかった。　魔術兇賊とは何者であるか。それがどんなに意外な人物であるか。又彼はそもそも如何なる悪業を企んだのか。そして、明智小五郎はよくこの大敵に打勝つことが出来るか否か。名探偵と魔術師の争闘こそ見ものである。 Présentation du *Magicien*, publiée dans le numéro de juin 1930 de *Kôdan kurabu* (ERZ 6, 8).

[131] Selon le *Grand dictionnaire de la langue japonaise* (volume 4, p. 331), le terme apparaît dans une œuvre d'Okamoto Ippei 岡本一平 (1886-1948), *Hebo kyûri* (『へぼ胡瓜』, Le cornichon, 1921).

ses oreilles, de son nez, de tous les pores de sa peau jaillit du sang comme s'il était vivant, avant de vraiment mourir. Voilà ce qu'on raconte.

La vie de ce démon parmi les hommes que je vais décrire est sans aucun doute celle d'un « vampire » : sorti de sa cache secrète située on ne sait où, il déploie ses pâles tentacules pour assaillir une belle femme ; la victime, par une terreur sans borne, se tourmente et sa santé défaille ; le détective amateur qui apporte son aide à la fragile victime et le démon combattent furieusement ; finalement, le monstre démasqué perd ses pouvoirs maléfiques et meurt dans une scène terrifiante.[132] (Présentation du *Vampire*)

Daianshitsu (『大暗室』, La pièce des ténèbres)[133] est présentée de la même manière mais de façon plus concise.

Il s'agit du récit d'une bataille entre le démon et un ange, du récit d'un terrible combat entre l'intelligence infernale du pire des monstres depuis sa naissance et la sagesse de l'apôtre du bien.

C'est en lisant cette histoire jusqu'à la fin que vous comprendrez ce que signifie « la pièce des ténèbres ». Là se trouve le secret du démon, secret dépassant toute imagination. C'est le siège de tous ses complots. Enfin, ce sera aussi le lieu où se décidera le résultat final du combat entre ce démon et l'ange.[134] (Présentation de *La pièce des ténèbres*)

Si les extraits précédents reprennent le même schéma, la présentation du *Masque d'or* est légèrement différente. En effet, Ranpo délaisse le résumé des grandes étapes du récit pour se mettre en scène en tant qu'écrivain en cours d'écriture. L'objectif avoué de ce nouveau genre de *tanteishôsetsu*, comme nous l'avons vu, consiste à « surprendre le lecteur », non pas par une intrigue particulièrement savante, mais par le conflit aux

---

[132] この物語の主人公は、彼のバルカン地方の伝説『吸血鬼』にも比すべき、人界の悪魔である。　一度埋葬された死人が鬼と化して、夜な夜な墓場をさまよい出で、人家に忍び入って、睡眠中の人間の生血を吸い取り、不可思議な死後の生活を続ける場合がある。これが伝説の吸血鬼だ。被害者が血を吸われている最中に目覚めた時は、吸血鬼との間の身の毛もよだつ闘争が行われるが、多くは目覚めることがなく、夜毎に生血を吸いとられ、痩せ衰えて死んで行く。この妖異を防ぐ為に、人々がそれらしい墓をあばき棺を開いて見ると、吸血鬼と化した死人は、生々と肥え太り、血色がよく、爪や頭髪が埋葬当時よりも長く伸びているので、一見して見分けることが出来る。吸血鬼と分ると、彼等は、杭を以て一度死んだその死体をもう一度突き殺すのだが、その時吸血鬼は一種異様な悲痛な叫声を発し、目、口、耳、鼻、皮膚の気孔などから、生けるが如き鮮血を迸らせてついに全く死滅する。というのだ。　私の書こうとする人界の悪魔の生涯は、どことも知れぬ隠秘の隠れ家から、青白き触手をのばして美しい女を襲い、襲われたものは、底知れぬ恐怖のために懊悩、憔悴して行くところ、また、可憐なる被害者を助ける素人探偵と悪魔とのすさまじき闘争、ついに悪魔は正体をあばかれ妖術を失って、身の毛もよだつ最期をとげるまで、即ち『吸血鬼』一代記に相違ないのである。 Présentation du *Vampire,* publiée le 26 septembre 1930 dans le quotidien *Hôchi shinbun* (ERZ 6, 280-281).

[133] Publiée de décembre 1936 à juin 1938 dans la revue *Kingu*.

[134] これは、悪魔と天使の戦の物語です。生れながらの極悪人の地獄の知恵と、懲悪の使徒の知恵との、恐ろしい闘争の物語です。　大暗室が何を意味するかは、この物語の終りになって判明するでしょう。そこに想像を絶した悪魔の秘密があるのです。彼のあらゆる陰謀の本拠があるのです。そして又、そこが、悪魔と天使との最後の勝敗を決する場所ともなるのです。 Présentation de *La pièce des ténèbres,* publiée dans une publicité d'un numéro spécial de *Kingu,* le 15 novembre 1936 (ERZ 10, 212).

multiples rebondissements entre le héros et son adversaire. Ranpo se présente même comme un simple relais de l'aventure qu'il va raconter, craignant de ne pas être capable de « gérer ce personnage incroyable » comme s'il envisageait de ne pouvoir exprimer toutes ses potentialités. Il met ainsi en exergue – sans doute de manière ironique – aux yeux de ses lecteurs ses défaillances littéraires et discursives.

> Ces derniers temps j'ai la volonté d'abandonner le « roman de détective » traditionnel pour me lancer dans un « grand roman de détective », d'une tout autre envergure. Et *Le masque d'or* que je vais vous présenter en marque le premier pas.
>
> Le héros à l'œuvre dans cet opus n'est autre que notre détective amateur bien connu, Akechi Kogorô. Cependant, lui aussi est en pleine évolution. Dans notre récit, il devrait être capable d'une activité des plus considérables. Je suis confiant dans le fait que son adversaire démoniaque saura sûrement étonner les lecteurs. L'écrivain que je suis s'interroge sur sa propre capacité à effectivement gérer ce personnage incroyable. Mais c'est en cela aussi que je ressens davantage d'intérêt dans l'écriture de ce récit.[135] (Présentation du *Masque d'or*)

A travers ces présentations, Ranpo met en avant dans ses récits non pas la partie la plus originale mais au contraire celle qui pourrait être définie comme la plus paralittéraire, marquée par la répétition des mêmes schémas. En quelque sorte, il vide ses récits de toute originalité au niveau de l'histoire : Ranpo tient un métadiscours sur ses propres œuvres qu'il veut présenter comme des structures narratives où seuls compteraient le récit et la narration. Yokomizo Seishi l'avait parfaitement saisi lorsque, dans le fascicule joint au quatrième volume des œuvres complètes de Ranpo publiées par Shun.yôdô en février 1955, il écrit à propos du *Magicien* :

> Pourtant, et malheureusement, il y a, par rapport à *L'homme-araignée*, une histoire dans *Le magicien*. **Le charme des romans si prenants de Ranpo se trouve dans le fait qu'il n'y a presque pas d'histoire et qu'il y a seulement des scènes choquantes qui s'amoncèlent dans un style obstinément répétitif.** Par la simplicité de l'histoire, il évite une baisse de qualité dans laquelle tombe souvent ce genre de roman.
>
> Or – ce qui est plutôt rare chez Ranpo – *Le magicien* possède quelque chose qui ressemble à une histoire ; par conséquent, l'impression de mauvaise qualité, comparé à *L'homme-araignée* est inévitable.
>
> Mais ce qui est le plus important dans cette œuvre, n'est-ce pas finalement ce style parfait ? Dans celles qui suivront, la plume se fait moins originale, elle va dans la facilité et perd de sa vigueur.[136]

---

[135] Voir note 134, p.221 (Présentation du *Masque d'or*, publiée dans le numéro d'août 1930 de *Kingu* (ERZ 7, 86).

[136] ただ、困ったことには「魔術師」には、「蜘蛛男」に比してストーリーがあることである。**乱歩式悽[sic]動小説の魅力は、ほとんどストーリーらしいストーリーもなく、ただショッキングな場面が粘っこい筆でつみかさていくところにあり**、ストーリーの単純なことによって、この種の小説のともすればおちいりがちな低級化からのがれているのである。　ところが、この「魔術師」には乱歩としては珍しくストーリーみたいなも

Yokomizo reste fondamentalement critique à propos de l'évolution des textes de Ranpo et semble voir *L'homme-araignée* comme l'expression la plus typique de ces « récits sans histoire ». Mais on peut penser au fond qu'il les considère finalement comme l'affirmation d'un style propre à Ranpo.

Ce phénomène de répétition, de réutilisation systématique du même schéma narratif permet finalement au lecteur de s'approprier toute une série de connaissances nécessaires à la lecture de ce genre de textes. A l'opposé de l'encyclopédie proposée par les nouvelles de Ranpo (acquisition de références génériques), ses romans longs n'ont plus pour premier objectif d'apporter un savoir précis sur le roman de détective : Ranpo met en place une encyclopédie basée sur les dispositifs narratifs du contrat générique. Paul Bleton explique que « comprendre la lecture paralittéraire, c'est, du côté du lecteur, prendre en compte la tendancielle sérialisation de sa lecture, au principe de la pure répétition de la stimulation mais aussi de l'accumulation, de l'approfondissement, de la complexification »[137]. Et il cite ainsi parmi d'autres effets majeurs : « attente de l'érotisme, de la violence, du dépaysement propre à tel ou tel genre », et ainsi la « constitution d'une encyclopédie spécifique chez les amateurs du genre ou de séries »[138]. Les récits longs de Ranpo, exemplaires de cette lecture paralittéraire, semblent aller encore plus loin dans la schématisation : ils se défont, comme l'avait justement remarqué Yokomizo Seishi, de l'histoire pour se concentrer sur la narration.

Eduquer à la lecture les jeunes enfants

Symptomatiquement, c'est dans son espace le plus sériel, celui de la littérature pour enfant, que la structure reposant sur la répétition intertextuelle permet de mieux saisir l'aspect pédagogique de l'écriture de Ranpo et d'appréhender avec précision ce qu'il inculque à ses lecteurs. Ainsi, alors que son rapprochement avec la Kôdansha durant l'automne 1935 peut paraître surprenant et que lui-même semble avoir été le premier étonné, les exigences de la littérature enfantine ne pouvaient qu'être valorisées par Ranpo,

---

のがあり、そのために「蜘蛛男」に比して低俗な印象をうけるのはやむをえない。　しかし、筆致の充実しているのは、なんといってもこの作品が第一ではないか。これ以後の作品になると筆がしだいに惰性的になり、イージーになり、張りを失っていっている。 D'après Nakajima Kawatarô, *Histoire du roman policier japonais*, Tôkyô : Tôkyô Sôgensha, 1996, Volume 3, p. 158.

[137] Paul Bleton, *op. cit.*, p. 74.

[138] Ibid. p. 74.

compte tenu de ses toutes premières tentatives d'écriture. Une des rares informations rapportant son sentiment face à ce genre se trouve dans son autobiographie :

> […] finalement à cette époque, je devais sans doute me dire que, puisque de toute façon j'écris des enfantillages dans des revues pour adultes, autant en écrire dans les revues pour enfants.[139]

Si l'impression donnée par cette affirmation est plutôt négative, le rythme très régulier avec lequel il produit ces œuvres laisse penser qu'il a trouvé un type de récit qui lui convient parfaitement. Et ce d'autant plus que la réaction des jeunes lecteurs se révèle positive : Ranpo trouve en eux un lectorat fidèle qui suit très régulièrement et avec passion les aventures d'Akechi et du jeune héros Kobayashi[140].

Les critiques scindent souvent ces deux aspects de la carrière de Ranpo. Les romans pour adultes et ceux pour enfants n'auraient guère de points communs, du fait de leurs destinataires si différents. Cependant, si l'on se tourne vers les dispositifs narratifs de ces deux types de textes, force est de constater qu'il y a peu de différences. Les tendances à l'œuvre dans les romans pour adultes se trouvent en fait comme appliquées de manière encore plus schématique dans la série pour enfants. En d'autres termes, l'appropriation de ce nouveau champ littéraire à partir de janvier 1936 avec *Le monstre aux vingt visages* ne doit pas être considérée comme l'expression d'un appauvrissement de l'écriture de Ranpo mais au contraire, pensons-nous, comme l'évolution finale de son œuvre vers une extrême schématisation. Les scénarios narratifs y sont ainsi systématiquement les mêmes et le jeune lecteur trouve dans cette lecture un monde qu'il connaît de mieux en mieux et, malgré le suspense que peuvent engendrer les situations décrites, une fin toujours positive[141]. Un

---

[139] […] このころになって、私の方でも、どうせ大人の雑誌に子供っぽいものを書いているんだから、少年雑誌に書いたって同じことじゃないかという気になったのであろう。 ERZ 28, 670.

[140] Qu'on en juge par un épisode raconté par l'écrivain Sôya Shinji 宗谷真爾 (1925-1991) lorsque, jeune garçon, il empruntait des ouvrages à son école : « Je me rendais sans faute chaque jour à la bibliothèque pour attendre qu'on rende le livre [*Le Monstre aux vingt visages*], mais je n'étais pas le seul à scruter tel un fauve ma proie. Un jour, l'ouvrage avait à peine été échangé par le directeur de la bibliothèque qui se laissait pousser une moustache, il n'eut pas le temps d'être posé sur le comptoir de retour que, sortis de toute part, nous nous sommes jetés sur lui, certains s'accrochant aux bras des autres, d'autres arrachant des boutons ; quant au livre, il était l'objet d'une bataille entre trois ou quatre élèves qui l'avaient en main. » (cf. « Kaijin njûmensô » (「怪人二十面相」, « Le Monstre aux vingt visages »), in *Taishû bungaku kenkyû* (『大衆文学研究』, Recherche en littérature populaire), numéro 15, Nambokusha, 1965, d'après Ôgon dokuro no kai 黄金髑髏の会, *Shônen tanteidan dokuhon : Ranpo to Kobayashi shônen to kaijin nijûmensô* (『少年探偵団読本―乱歩と小林少年と怪人二十面相』, Découvrir par la lecture le Club des jeunes détectives : Ranpo, le jeune Kobayashi et le Monstre aux vingt visages), Tôkyô : Jôhô Sentâ Shuppankyoku, 1995, p. 60.

[141] Marion François explique l'intérêt éprouvé par de nombreux lecteurs de romans policier pour ce genre par sa proximité avec la littérature enfantine, « fondée d'une part sur la pulsion de répétition, et d'autre part […] sur la présence du fantasme » (Marion François, « Le stéréotype dans le roman policier »,

autre aspect permet d'expliquer le succès permanent des textes pour enfant : c'est l'évolution incessante du lectorat. En effet, le jeune lecteur de 1936 n'est ni celui, par exemple, de 1941, ni celui, a fortiori, de 1954. Ainsi, l'effet de nouveauté et d'attente d'un lectorat captif ne s'est pas émoussé au cours des années.

Les trois premières œuvres[142] qui fondent la série répondent ainsi au schéma narratif suivant. Un cambrioleur (le Monstre aux vingt visages), très agile et adepte du déguisement, tente de dérober soit des bijoux (souvent un diamant), soit des œuvres d'art. Pour cela il met un point d'honneur à annoncer son prochain forfait à la famille possédant l'objet. Dans un premier temps du récit, ce sont les enfants de la famille ou des amis qui essaient de contrecarrer les plans du monstre. Ils réussissent à empêcher le vol mais ne parviennent pas à faire arrêter le cambrioleur. C'est alors qu'intervient Akechi qui part à la recherche de ce dernier qui a de nouveau promis de perpétrer un vol. Akechi parvient toujours à l'arrêter en utilisant la même ruse : il contourne systématiquement le projet du monstre, qu'il devance en remplaçant l'objet de ces convoitises par un faux.

On reconnaît ici la trame du *Masque d'or* : le vol d'œuvres d'art, l'affrontement Akechi/le masque d'or et surtout le lien intertextuel. Le cambrioleur de cette histoire se révèle être en fait Arsène Lupin qui deviendra le modèle du héros négatif dans les récits pour enfants de Ranpo. L'écrivain déclare d'ailleurs avoir voulu écrire des « récits pour enfants à la Lupin » (「少年ルパンもの」, « Shônen Rupan mono »)[143]. Plus généralement, l'enlèvement d'une jeune fille, la tentative de noyade en remplissant d'eau une cave dans *Le Club des jeunes détectives* (que l'on retrouve dans *Le magicien*), le remplacement du Monstre par une cambrioleuse dans *Le gros lingot d'or* (motif identique à celui du *Le lézard noir*) montrent bien le lien d'hypertextualité entre les deux types de textes écrits dans les années trente. Ainsi, c'est toute une partie de l'œuvre de Ranpo mais aussi des grands récits policiers occidentaux qui sont réutilisés, recyclés, sans jamais être nommément cités, ce qui se démarque de l'attitude de Ranpo nouvelliste.

Dans *Le Club des jeunes détectives*, le bijou que tente de voler le Monstre, un diamant indien entouré d'une aura machiavélique, fait sans aucun doute référence au bijou de *The Sign of the Four* (*Le signe des quatre*)[144] de Doyle et surtout à celui de *The Moonstone* (*La pierre de*

Cahiers de narratologie [en ligne], n°17, 2009, p. 6, disponible sur http://narratologie.revues.org/1095, dernière consultation : 1er juin 2012).

[142] *Le monstre aux vingt visages, Le Club des jeunes détectives* et *L'étrange professeur*.

[143] ERZ 28, 671.

[144] Publié en février 1890.

lune)[145] de Wilkie Collins[146] où le joyau en question a été décroché du front d'une statue hindoue (bouddhiste dans *Le Club des jeunes détectives*). Le truc des deux maisons qui paraissent éloignées mais qui sont en fait mitoyennes se trouve dans *L'homme-araignée* mais aussi dans *The D'Arbley Mystery* (*L'affaire d'Arblay*)[147] de R. Augustin Freeman. Ou bien encore, le décompte du nombre de jours jusqu'au cambriolage, motif déjà utilisé dans *Le magicien* se développe à l'identique dans *Une étude en rouge* de Doyle. Et bien sûr, le Monstre aux vingt visages qui est double du Masque d'or n'est autre, pour le lecteur du *Masque d'or*, qu'Arsène Lupin. Le titre et le nom même du personnage sont un emprunt à une nouvelle de Marcel Schwob[148], *Le roi au masque d'or*[149]. De manière plus générale, l'hypotexte lupinien est très présent dans la littérature enfantine pour Ranpo : le refus du Monstre aux vingt visages d'utiliser la violence (qui répond aussi à une exigence des éditeurs de l'époque) et les annonces toutes cérémonieuses d'un vol prochain caractérisent les aventures du héros de Maurice Leblanc. Ce fourmillement d'informations « cachées » marque une manière d'envisager le partage de l'information. C'est par la lecture sérielle, par la répétition, mais aussi par un véritable plaisir de lecture que le jeune lecteur acquiert, de manière non explicite, un faisceau de connaissances narratives sur le *tanteishôsetsu*. Togawa Yasunobu 戸川安宣 a parfaitement raison quand il écrit : « il semble que Ranpo, flatté par l'important soutien de ses lecteurs, ait eu l'intention de transmettre aux jeunes générations le plaisir et l'intérêt des romans policiers ». Ranpo « avait sans aucun doute toujours à l'esprit l'envie de développer et éduquer les futurs fans du genre »[150].

Finalement, nous pourrions émettre l'hypothèse quelque peu radicale qu'il n'y a aucune différence de structure narrative parmi tous les récits longs écrits à partir de *L'homme-araignée*. Ranpo l'expliquait à sa façon en parlant d' « enfantillages ». Le manque de

---

[145] Publié en 1868.

[146] William Wilkie Collins (1824-1889) est considéré comme un des fondateurs du roman policier occidental. D'abord inspiré dans ses premiers textes par un ouvrage de faits divers découver en France, ce sont *The Woman in White* (*La dame en blanc*, 1859-1860) et *La pierre de Lune* qui vont définitivement l'inscrire dans l'histoire du genre policier.

[147] Publié en 1926.

[148] Marcel Schwob (1867-1905) est un écrivain symboliste dont l'œuvre est caractérisée par plusieurs recueils de nouvelles. Sa production touche à de nombreux domaines : outre ses créations, il a traduit Shakespeare (1564-1616) et Robert Louis Stevenson (1850-1894), s'est intéressé à la linguistique (il a été l'élève de Ferdinand de Saussure). Son œuvre est marquée par une vision très noire de la vie et fait intervenir le macabre, la violence.

[149] Paru dans le recueil de nouvelles du même titre en 1892.

[150] […] 乱歩は根強い読者の支持に気をよくして、探偵小説の楽しさ面白さを少年たちに伝えようと意図したように思える。未来の探偵小説ファンを開拓育成しようという気持ちは、常に心の底にあったに違いない。 Togawa Yasunobu, « Ranpo ga shônen ni takushita yume » (「乱歩が少年に託した夢」, « Ce à quoi rêvait Ranpo pour les enfants »), in Ôgon dokuro no kai, *op. cit.*, p. 28.

considération dont ont fait l'objet ses œuvres pour adultes dans les années d'après-guerre pourrait aussi s'expliquer par cette expérience d'une lecture dévoilant les schémas discursifs. Le critique et théoricien du cinéma Satô Tadao 佐藤忠男 analyse les raisons pour lesquelles de nombreux jeunes lecteurs de la revue *Shônen kurabu*, dans laquelle justement Ranpo publia ses récits pour enfants, ne devinrent pas automatiquement des lecteurs de *Kingu*. On constate en effet que nombre d'entre eux se mirent à lire des ouvrages de la maison d'édition Iwanami considérée comme le médium privilégié d'expression des intellectuels japonais d'avant-guerre.

> Il semble que les lecteurs de *Shônen kurabu* en grandissant ne se soient pas tournés automatiquement vers les revues pour adultes de la Kôdansha, *Kingu* ou *Kôdan kurabu*. Après m'être renseigné, et si l'on me permet de faire une affirmation osée, je dirais que les lecteurs les plus passionnés de *Shônen kurabu* sont devenus en fait par la suite des lecteurs de la collection Iwanami. Ceux de *Kingu* et de *Kôdan kurabu* étaient constitués pour la majorité de personnes n'ayant pas baigné dans la lecture durant leur jeunesse, c'est-à-dire qui n'avaient guère eu l'expérience de faire suffisamment fonctionner leur imagination durant leur enfance.[151]

On constate le même phénomène dans la réception de l'œuvre de Ranpo. Les lecteurs des aventures d'Akechi Kogorô et du Monstre aux vingt visages ont pendant très longtemps considéré avec condescendance ses œuvres publiées dans *Kingu*, les autres revues de la Kôdansha et dans celles des autres maisons d'éditions grand public. Pourtant, comme nous venons de le constater, elles partagent de nombreux points communs et sont parfois quasiment identiques. Rejeter les œuvres publiées dans *Kingu* ou *Kôdan kurabu* pour la simple raison qu'elles sont justement très (trop) proches des structures narratives et des thèmes des œuvres pour enfant lues avec avidité semble plutôt être une expression de défense. En effet, de manière paradoxale, les lecteurs des textes pour enfants, du fait de l'aspect éducatif dans le cadre de la lecture et de la compréhension de la structure narrative de ce type de textes, n'auront rien trouvé de particulièrement nouveau dans ceux écrits dans les années trente pour les adultes. Leur préférence ira naturellement, comme l'a remarqué

[151] [『少年倶楽部』の場合は、その読者は成長してからそのまま同じ講談社発行のおとなの大衆雑誌『キング』や『講談倶楽部』へ行ったのではないように思われる。私たちが聞いてまわった範囲内で大胆に断定させてもらうならば、『少年倶楽部』の読者のいちばん熱心な部分が、実はその後、岩波文庫の読者になるのである。そして、『キング』や『講談倶楽部』の読者層というものは、主として、少年時代に活字の虫になってことがない人たち、つまり、少年時代にその想像力を十分働かせた経験のとぼしかった人たちなのである。 Satô Tadao, *Taishû bunka no genzô* (『大衆文化の原像』, L'image originelle de la culture populaire), Tôkyô : Iwanami Shoten, 1993 (d'après Satô Takumi, *op.cit.*, p. 61-62).

l'écrivain et critique Nakai Hideo 中井英夫[152], vers ses nouvelles marquées par une intertextualité plus intellectuelle avec de nombreuses références[153]. Les œuvres de Ranpo auraient en quelque sorte préparé les jeunes lecteurs à une lecture plus exigeante. Pourtant, ces textes longtemps ignorés forment un aspect essentiel de l'œuvre de Ranpo. Nous considérons même qu'ils forment la partie la plus typique de cet auteur. En effet, alors que ses nouvelles sont encore fortement marquées par l'influence qui confine parfois à l'hommage des sous-textes occidentaux, les romans longs, pour adultes et pour enfants, débarrassés de cette nécessaire intertextualité visible (citer des noms d'écrivains, des œuvres) propose des récits plus naturels où le rapport aux classiques reste présent, mais de manière plus diffuse, à travers surtout la répétition des structures discursives.

Finalement, l'analyse des différents aspects de la transtextualité[154] dans l'œuvre de Ranpo nous permet d'affirmer qu'elle est imprégnée d'une volonté manifeste d'éduquer son lecteur, soit en lui faisant partager ses propres connaissances sur le genre policier – au point de parfois jouer avec son lecteur le plus assidu, soit en lui proposant un type de schéma textuel très structuré que le « lecteur normal » et le « jeune lecteur » pourront appliquer comme grille de lecture. Comme l'explique Nathalie Prince dans son étude sur la littérature pour la jeunesse,

> En matière de littérature de jeunesse, le problème de la compétence du lecteur reste radical et prégnant. C'est pourquoi d'ailleurs, un des aspects fondamentaux des ouvrage de jeunesse consiste à porter avec eux une part didactique : on apprend à compter, on découvre la géographie, on s'entraîne à lire. Dit autrement, et non sans une certaine étrangeté, la littérature enfantine est moins lue qu'elle n'apprend à lire. Elle est une littérature qui élabore inchoativement, en une manière de pygmalionnisme littéraire, ses propres lecteurs.[155]

Nous reprenons à notre compte l'affirmation de Prince en la transformant un peu : la littérature de Ranpo, surtout dans sa version pour enfant, enseigne à ses lecteurs de nombreux éléments, qu'ils soient en rapport avec la vie quotidienne moderne des années

---

[152] Poète et écrivain, Nakai Hideo (1922-1993) est surtout connu dans le monde du genre policier pour être à l'origine d'un des « trois grands textes de l'étrange » (「三大奇書」, « Sandaikisho ») : *Kyomu e no kumotsu* (『虚無への供物』, Offrande au néant) publié en 1964. Ce tryptique est composé aussi de *Kokushikan satsujinjiken* (『黒死館殺人事件』, L'affaire des meurtres du Kokushikan) publiée en 1934 par Oguri Mushitarô et *Dogura Magura* (『ドクラ・マグラ』, *Dogra Magra*) publié en 1935 par Yumeno Kyûsaku.

[153] Nakai Hideo, « Kodoku sugiru kaijin » (「孤独すぎる怪人」, « Un monstre trop solitaire », 1977), in *Bungei bessatsu – Edogawa Ranpo – Dare mo ga akogareta shônentanteidan*, p. 120.

[154] Définie par Genette de la manière suivante : « tout ce qui le [le texte] met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (*Op. cit.*, p. 7).

[155] Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse : pour une théorie littéraire*, Paris : Armand Colin, 2010, p. 132.

trente, avec certaines références explicites du roman de détective, ou bien encore avec l'autonomisation des enfants[156]. Cependant, outre cette fonction inhérente à la littérature enfantine, Ranpo, du fait de son histoire personnelle et de sa position dans le monde du genre policier, est amené plus généralement à aussi enseigner à lire un *tanteishôsetsu*, à appréhender ses structures narratives. Par conséquent, ses textes enseignent aussi à être un lecteur et non pas seulement à lire.

Cette fonction pédagogique primordiale fondée sur une utilisation extensive des différentes possibilités de la transtextualité constitue un des éléments déterminants de l'oeuvre de Ranpo. Or, comme nous l'avions évoqué dans la deuxième partie de notre thèse, l'acte de lecture est aussi caractérisé dans ses textes par une forte propension à mobiliser le sens de la vision, surtout à travers le voyeurisme. Ainsi, après l'analyse des schémas intertextuels, il est temps de nous interroger sur ce qui semble être la seconde raison de l'efficacité des textes de Ranpo et constituer la plus grande originalité de son œuvre : la métaphorisation de l'acte de lecture du roman policier à travers le dispositif de « spectacularisation ». Nous consacrerons notre dernier chapitre à ces questions : pourquoi Ranpo fait-il tant appel dans ses œuvres au fait de regarder ? Comment procède-t-il ? Et quelle en est la conséquénce dans le texte et sur son lecteur ?

[156] Par exemple : comment Kobayashi ou ses jeunes acolytes vont-ils se sortir, en utilisant divers objets, de situations apparemment inextricables ? Cet éloge de la « débrouillardise enfantine » liée d'ailleurs à la modernité de l'époque se retrouve dans les « sept outils du détective » (「探偵七つ道具」, « tantei nanatsu dôgu ») qui forment la panoplie du jeune Kobayashi dès *Le monstre aux vingt visages* : un stylo-plume-lampe-torche, un petit couteau suisse, une échelle en ficelle, un stylo-plume-téléscope, une montre, une boussole, un petit carnet et un stylo, un pigeon-voyageur (appelé Pippo-chan ピッポちゃん) et un petit pistolet.

CHAPITRE II

La spectacularisation des œuvres de Ranpo

Ranpo, dans le numéro de septembre 1926 de *Shinseinen*, publie un essai fondamental pour comprendre son rapport aux arts du spectacle et au quartier d'Asakusa : *Asakusa shumi* (『浅草趣味』, *Mon goût pour Asakusa*). L'introduction est typique : Morishita Uson réclame à Ranpo un nouveau texte, mais, malgré son envie et sa nécessité d'écrire, il ne peut rien proposer car « écrire un roman, à la différence des autres métiers, ne peut pas se faire de manière artificielle »[1]. N'ayant rien à dire de particulier non plus sur la théorie du roman de détective, n'ayant rien lu ou vu d'intéressant récemment concernant le genre policier, il propose de parler de son attirance pour Asakusa. Parmi les spectacles du quartier, il en est un qui le passionne alors plus particulièrement, le *yasugibushi* 安来節[2]. Il range ce type d'art scénique dans la catégorie des « bizarreries » (「いかもの」, « ikamono ») qui joueraient le rôle, tout comme les romans de détective, d'« excitant » (「刺戟剤」, « shigekizai »)[3]. La description qu'il en donne a ceci de particulier qu'il ne s'arrête presque pas sur le contenu ; il se concentre sur l'interaction entre la scène et le public :

> Tout d'abord, portant bien son nom de jazz japonais, il y a cette magie d'une musique discordante, complètement à l'opposé d'une quelconque délicatesse, une musique qui s'impose à vous, totalement barbare, comme si la salle de spectacle dans son entier était un instrument de musique. On peut assister à ce phénomène seulement dans une salle du parc d'Asakusa et, de plus, il n'existe pas dans le *yasugibushi* des autres régions. Lorsque le chœur sur scène atteint petit à petit son paroxysme, il se produit dans toute la salle un phénomène de résonance. Sans doute dans les premiers temps devait-il s'agir de quolibets et de moqueries. Mais tout cela

[1] […] 小説なんて外の労働と違って人為的にどうすることも出来ないものだ […] ERZ 24, 37.

[2] Le Yasugibushi est un chant traditionnel lié à la pêche, originaire du département de Shimane. Il est très à la mode durant les ères Meiji et Taishô. A partir des années vingt, et jusqu'au début de l'ère Shôwa, il devient l'apanage de groupes de chanteuses qui y intègrent différents autres types d'arts de la scène (kabuki, *kôdan*, etc.). Il se caractérise par l'interaction entre le public et la scène, les spectateurs apostrophant les artistes avec l'interjection « Ara, itchattaa » (« Ah ! C'est parti ! »). Informations tirées de Hirayama Yûichi, Shinpo Hirohisa, Yamamae Yuzuru (dir.), *op. cit.*, p. 603.

[3] ERZ 24, 38.

> a pris forme peu à peu pour devenir musical et, un jour, est née cette musique symphonique entre le public et la scène. Et même si l'on regarde tout cela de l'extérieur, l'amateur de sensations fortes, au bout de quelques heures, sera totalement comblé.[4]

Ainsi Ranpo est-il principalement marqué par la relation intense, crescendo, que permet le *yasugibushi*. On se rappellera la remarque de Yokomizo à propos de *L'homme-araignée*[5]. Ranpo, tout comme dans ses récits longs, ne s'intéresse pas au contenu, à l'histoire, mais à la narration. Dans la description précédente, le moment « spectacle » forme un monde délimité par les murs de la salle où tous les éléments entrent en interaction. Cette excitation qu'il cherche et trouve dans ce type de représentation est de plus liée à celle ressentie lors de l'écriture et la lecture d'un *tanteishôsetsu*. Quand il dit retrouver le même état psychique face au *yasugibushi* et au roman de détective, Ranpo utilise le caractère chinois signifiant plus particulièrement « prendre un médicament », comme s'il « s'administrait une dose de roman de détective » pour se soigner de son ennui. Replacé dans un contexte littéraire, le *tanteishôstsu* pourrait être assimilé, par analogie, à un type de spectacle où artiste et spectateur prendraient la place de l'écrivain et du lecteur, tandis que le moment de la lecture correspondrait à celui du spectacle. En fait, comme nous allons le voir dans les prochaines pages, c'est toute l'œuvre de Ranpo qui est innervée par l'aspect « spectaculaire », dont l'intégration thématique forme un système de références centrées sur les motifs du roman de détective : le labyrinthe et l'illusion, dans une mise en scène exacerbée du regard et de la pseudo-oralité. Aboutissement de notre réflexion, ce dernier chapitre va s'attacher à l'analyse de l'« écriture spectaculaire » de Ranpo, qui, liée à l'aspect ludique de l'intertextualité évoquée précédemment, rend ses textes si efficaces auprès du lecteur.

Ce dernier est souvent confronté à une métaphorisation de l'acte de lecture qui s'exprime au moyen de différents dispositifs liés au spectacle. Plus généralement, nous

---

[4] 先ず第一に、和製ジャズと云われている通り、小屋全体は一つの楽器であるが如き、圧倒的な、野蛮極まる、凡そデリケートの正反対である所の、あの不協和音楽の魅力である。これは浅草公園のある小屋に限られている現象で、まして他地方の安来節には殆ど見られない所だが舞台の唱歌が段々高潮に達してくると、小屋全体に一種の共鳴現象が起るのだ。最初は半畳とか弥次とかいうものだったに相違ない。それが徐々に形をなして、音楽的になって、いつの間にか今日の、舞台と見物席の交響音楽が出来上ったのであろう。それを第三者として傍観していると、数時間にして、さしもの刺戟好きも、すっかり堪能させられるのである。 ERZ 24, 39.

[5] Voir p. 338.

parlerons de « spectacularisation »[6] de son œuvre. Comme nous allons le voir, lire Ranpo implique que le lecteur assiste à une mise en scène du *tanteishôsetsu* dans un étonnant jeu de miroir où Tôkyô et ses quartiers, au premier rang desquels se trouve Asakusa, deviennent un espace métaphorique de l'acte de lecture. Dans un second temps, nous verrons que les éléments qui forment ce quartier (les attractions visuelles, notamment le panorama et le cinéma) sont porteurs en retour d'une représentation de cet acte de lecture, ludique, qui sert de modèle d'écriture à Ranpo. Nous terminerons par l'analyse de la question de l'oralité à l'aune spécifique des formes de spectacle que sont le cinéma et le *kôdan/rakugo*. L'étude de la spectacularisation nous permettra aussi d'envisager quel rapport met en place Ranpo entre les deux pôles de tout spectacle, l'artiste et le spectateur, et par métaphorisation, entre l'auteur et le lecteur.

1. Asakusa, un espace ludique marqué par l'image du labyrinthe

Le goût pour Asakusa

Si la découverte légendaire en 628 de notre ère par deux pêcheurs dans la rivière Sumida d'une statue de Bouddha est invoquée comme acte de naissance du temple Sensôji au cœur du quartier, sa notoriété date de la fin du XVIe siècle lorsqu'il devient le lieu de culte officiel des shôgun Tokugawa, dont la dynastie régnera sur le Japon jusqu'en 1868. Tout comme d'autres sites religieux, le temple va attirer les foules et, dès le XVIIIe siècle, Asakusa devient un lieu où les habitants d'Edo peuvent assister à toutes sortes de spectacles. Après que le temple et ses terres ont été désignés par le gouvernement de Meiji en 1873 comme un des parcs publics de Tôkyô, l'enceinte est divisée en sept zones en 1884. L'une, la sixième (en japonais, 「六区」, « rokku ») va devenir le lieu des distractions, alors que l'aspect religieux l'emporte dans la majorité des autres secteurs. Dépositaires des attractions de l'époque d'Edo, les *misemono* (見世物)[7] sont rejoints à la fin de l'ère Meiji par

[6] Le terme de spectacularisation, assez récent en français (1981 selon le Trésor de la Langue Française informatisé, consultable sur http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1019451750;), signifie avant tout « le fait de transformer un événement, une action en spectacle, de le rendre spectaculaire » (*Ibid.*). Pour notre part, nous conservons seulement la première partie de cette définition. En effet, notre conception de la « spectacularisation » s'appuie sur l'étymologie de « spectacle » dont l'origine remonte au verble latin « specere » : « regarder ». La « spectacularisation » constitue pour nous avant tout l'action de rendre visible et est donc très proche de la « monstration ». Il s'agit de mettre en spectacle, mais pas forcément de manière spectaculaire.
[7] Voir p. 364.

des spectacles visuels d'origine occidentale, au premier rang desquels, le cinéma, qui s'impose à Asakusa. Pourtant, comme le constate Ranpo dans *Mon goût pour Asakusa*, le vent tourne au cours des années vingt, surtout après le tremblement de terre de 1923, et c'est un nouveau quartier, Ginza, qui est en train alors de prend alors la première place comme symbole de la modernité japonaise.

> Pour moi, le charme de Tôkyô, bien plus que dans Ginza, se trouve dans Asakusa. On pourrait presque dire que je me suis installé dans la capitale à cause d'Asakusa. Cependant, le quartier ayant abandonné sa place de numéro un pour le cinéma, et les ensorcelantes affiches de l'époque de *Protéa*[8] ayant été interdites, le quartier a perdu un peu de la superbe des anciens temps. Et pourtant, Asakusa reste Asakusa. Je suis triste que la troupe Egawa[9] ait disparu. Cependant un cirque éphémère s'y installe parfois ; le *Hanayashiki*[10] propose, tout comme auparavant, des représentations de marionnettes en cire[11], des tours de mésanges[12] : le manège sur lequel sont montés mes amis Hirabayashi et Nobuhara[13] tourne encore ; […] ; on peut aller voir le *yasugibushi* que j'apprécie tant ; et, parfois de temps en temps, on peut même assister à cette attraction devenue bien rare, du sumô féminin. Tout cela me remplit d'une joie indescriptible.[14]

Ecrit en 1926, trois ans à peine après le grand tremblement de terre du Kantô, le texte exprime une profonde nostalgie d'un Tôkyô révolu. Si, pour Ranpo, il ne fait guère de doute que le quartier de Ginza est déjà en train de devenir le centre des loisirs, il n'en reste pas moins attaché à une autre version de cette ville. Au fond, on oublie souvent que Ranpo

---

[8] Voir note 11 p. 299.

[9] La troupe Egawa (江川一座) était installée dans la salle de spectacle Egawa Taiseikan (江川大盛館) au nord-ouest du parc d'Asakusa. Elle était spécialisée dans une attraction, l'acrobatie sur boule exécutée par des femmes.

[10] Parc d'attraction installé au nord du temple, dans la zone numéro cinq, créé en 1853. C'était à l'origine un parc floral. C'est avec la transformation de l'enceinte du Sensôji et le zonage du quartier en 1884 que le parc d'attraction trouve sa vocation populaire.

[11] Le terme utilisé en japonais est celui de « Dâku ningyô ». Il y a très peu d'informations à leur propos. En compilant les rares sources que nous avons pu trouver, nous pensons pouvoir écrire qu'il s'agit des « D'arc's Marionnettes » (« Marionnettes de D'Arc »), créées dans les années 1860 en Grande-Bretagne par Lambert D'Arc. Le fils du créateur a fait deux tournées au Japon (en 1893 et en 1900) où il présenta ses marionnettes dans différents théâtres (sources : http://detail.chiebukuro.yahoo.co.jp/qa/question_detail/q1242654967 et http://www.theworldthroughwoodeneyes.co.uk/darc .html, consultées le 13 juillet 2012).

[12] Attraction où des mésanges étaient dressées pour faire toutes sortes de tours.

[13] Ranpo fait sans doute référence au critique et écrivain Hirabayashi Hatsunosuke et à Nobuhara Ken 延原謙 (1892-1977), ce dernier étant surtout connu pour ses traductions des aventures de Sherlock Holmes et des œuvres d'Agatha Christie dont il est, d'après Hasebe Fumichika (*op. cit.*, p.11), le premier traducteur en japonais (dans le numéro de mai 1924 de *Shinseinen*).

[14] 僕に取って、東京の魅力は金座よりも浅草にある。浅草故の東京住まいといってもいいかも知れない。尤も、活動写真の中心が浅草を離れた形で、その上プロテア時代の魅力ある絵看板も禁ぜられているので、稍昔日の俤を失ったが、それにしても、やっぱり浅草は浅草である。江川一座のなくなったのは淋しいが、時々小屋掛けのサーカスも来るし、花やしきは昔ながらのダーク人形、山雀芸をやっているし、平林延原両兄がのったメリーゴーランドもあるし、[…] 僕の大好物の安来節もあるし、そこへ時々は女角力なんて珍物も飛び込んで来るのだ。何とも嬉しく耐らないのだ。 ERZ 24, 38.

est un *provincial*[15]. Il a grandi à Nagoya et ce n'est qu'en janvier 1926, à trente ans, qu'il s'installe définitivement dans la capitale. Quand il y déménage au début de l'année et qu'il écrit *Mon goût pour Asakusa* à la fin de l'été, son imaginaire urbain et sa vision de la capitale sont sans doute encore ceux d'une ville des ères Meiji et Taishô, avec tous les plaisirs de l'époque, tandis que la réalité du terrain est celle d'une ville en plein chantier et un quartier d'Asakusa qui a presque entièrement été rasé par les flammes provoquées par le tremblement de terre. *Mon goût pour Asakusa* symbolise donc aussi l'expression d'un attachement profond pour un Tôkyô qui a disparu ou qui est sur le point de disparaître.

La nostalgie, déjà palpable en 1926, de ce Tôkyô fantasmé à travers Asakusa, de plus en plus inaccessible à cause de la reconstruction de la capitale et de la naissance de nouveaux quartiers de loisirs (Ginza, Shinjuku, etc.), se reflète dans l'activité littéraire de Ranpo. Ainsi, dans le numéro de février 1931 de *Shinseinen*, il publie « Kyû-tanteishôsetsu jidai wa sugisatta » (「旧探偵小説時代は過去った」, « L'époque du roman de détective à l'ancienne appartient désormais au passé »), un article empreint d'une forte défiance envers l'évolution de la scène littéraire dans son ensemble. Ranpo s'y présente comme un lecteur de l'ère Meiji et met en avant le fait que l'époque était marquée par le libéralisme et l'intérêt pour la psyché humaine[16]. Il considère que le changement de paradigme culturel qui a lieu quelques années plus tard l'a totalement déstabilisé. Il rejette simultanément les deux grands nouveaux mouvements littéraires qui s'imposent alors au Japon, la littérature prolétarienne (プロレタリア文学, puroretaria bungaku) et l'Ecole des nouvelles sensations (新感覚派, Shinkankaku-ha). Pour les confondre, il utilise une image prégnante dans ces deux mouvements : la machine.

> La modernité ne rejette pas les machines. On doit même ressentir de la honte à penser le contraire comme dans l'ancien temps. Ma carcasse qui a perdu toute assurance, suite à cette mode actuelle, s'est transformée en une machine (une machine certes, mais quelle antique locomotive à vapeur, improductive, sans force, suis-je devenu !). Aussi, me voilà en train de fuir, quand je suis confronté à l'idéologie des masses et à l'américanisme, vers ceux dont je n'ai pas honte: Torakichi-au- clou-de-cinq-pouces[17] et Arsène Lupin.[18]

---

[15] C'est ce que met particulièrement en avant Komatsu Shôko dans son ouvrage *Ranpo et Nagoya : le modernisme dans les villes régionales et les paysages fondateurs du roman de détective*.

[16] ERZ 24, 645.

[17] Torakichi-au-clou-de-cinq-pouces (Torakichi gosun kugi), de son vrai nom Nishikawa Torakichi (1854-1941) est voleur et un as de l'évasion. Ses aventures ont passionné le public de l'époque au point qu'elles ont été adaptées en histoires vraies d'enquêtes criminelles et en *kôdan*. Il tire son surnom du fait qu'il avait fui à pied sur plusieurs kilomètres alors qu'un clou d'environ 15 cm lui avait transpercé le pied lors d'une évasion.

[18] 現代は機械を軽蔑しない。昔の考え方でそれを軽蔑している方が、何だか恥かしい位だ。自信を失った私の残骸は、時代の潮流をこれ幸と、機械に成りすました。（だが、機械としても、私は、何と微力な、

Ranpo se positionne plus que jamais dans une attitude d'écrivain à l'ancienne. Pour lui, le vent nouveau qui souffle sur le monde littéraire, et aussi sur *Shinseinen* qui, à l'époque, sous l'impulsion de ses nouveaux responsables (Mizutani Jun[19] et Yokomizo Seishi avant tout), acquiert une image de revue moderniste, ne lui convient guère. Il finit par déclarer à la fin de l'essai opposant les attractions d'antan d'Asakusa à la modernité de Ginza :

> Lecteurs et responsables de *Shinseinen* ! C'est pour tout cela que je n'ai plus écrit dernièrement dans la revue. Ne m'en veuillez pas car je continue à respecter *Shinseinen* qui m'a donné naissance. Autant que faire se peut, je ne voudrais pas exhiber une attraction de *rokurokubi*[20] en plein Ginza.[21]

Ranpo ne peut se résoudre à écrire des textes modernistes. Pourtant, il le fera, comme nous l'avons vu dans ses récits écrits principalement pour la Kôdansha. En fait, son attitude face à cette vague moderniste est, comme nous allons le découvrir, plus complexe que cela.

Asakusa : un collage

Ecrivain dont l'inspiration semble avant tout provenir d'une époque révolue et d'un quartier qui n'est plus à la pointe de la modernité artistique même s'il reste encore durant toutes les années trente le lieu le plus fréquenté par les Tokyoïtes en mal de divertissements[22], Ranpo est pourtant aujourd'hui considéré comme un des auteurs ayant le

---

古くさい、不生産的な蒸気機関であることか）そして、群集主義の前にも、アメリカニズムの前にも、これ丈けは別物として、一向恥しくない所の、「五寸釘の寅吉」と「アルセーヌ・リュパン」とに、逃避している形だ。 ERZ 24, 647-648.

[19] Mizutani Jun (1904-2001) publie sa première nouvelle, *Kôtekishu* (『好敵手』, L'ennemi parfait), dans *Shinseinen* en 1922. Il va être dès lors particulièrement actif dans le monde du roman de détective au point de devenir rédacteur en chef de cette revue en 1929 jusqu'en 1945 (il laissera sa place pour une courte période en 1938 à Inui Shin.ichirô 乾信一郎). Il a eu une forte influence sur les choix éditoriaux de *Shinseinen* puisqu'il va en faire la revue-phare du modernisme d'avant-guerre, l'éloignant par là même du roman de détective.

[20] Un *rokurokubi* est à l'origine un être surnaturel qui a la capacité d'allonger son cou de manière démesurée et de le faire tourner tel un tour de potier (ce qui constituerait une des explications de son appellation : *rokuro* désignant un tour de potier et *kubi* un cou). C'était aussi une attraction de magie où une femme laissait dépasser sa tête d'une toile devant laquelle se trouvait installé un mannequin. Le cou de la femme et le mannequin étaient reliés par un faux cou, donnant ainsi l'illusion de l'allongement (cf. Kurata Yoshihiro 倉田善弘 (dir.), *Bakumatsu Meiji misemono jiten* (『幕末明治見世物辞典』, Dictionnaire des attractions visuelles de la période Bakumatsu et de l'ère Meiji, Tôkyô : Yoshikawa Kôbunkan, 2012, p. 199-200)

[21] 新青年の読者よ、編輯者よ。私が近頃諸君の雑誌に何も書かぬのは、そういう訳で、私を生んでくれた新青年を、敬愛すればこそなのだから、悪く思わないで下さい。なるべくなれば、銀座街頭に、ろくろ首の見世物を出したくないのだ。 ERZ 24, 648.

[22] Horikiri Naoto 堀切直人, *Asakusa* (『浅草』, Asakusa), Tôkyô : Shiori Bunko, 2004, p. 38-39.

plus écrit sur cette modernité de cette période. Par exemple, ses récits longs renvoient sans cesse aux objets, à l'environnement de ces années (automobile, cinéma, nouvelles modes vestimentaires, nouvelle géographie de Tôkyô avec l'apparition des banlieues, etc.)[23]. Pour définir ce type de modernisme et plus particulièrement le quartier d'Asakusa, Miriam Silverberg utilise la métaphore du « montage »[24]. Cette image nous paraît suggestive mais nous préférons utiliser celle de « collage », technique artistique particulièrement appréciée dans les années vingt, pour qualifier l'œuvre de Ranpo. En effet, on retrouve ce principe de « collage » dans la structure même de sa production, marquée par la présence de différents formats, par la juxtaposition de nouvelles variées dans les recueils, par le mélange de différents types de texte dans ses récits de fiction[25] et dans ses multiples autobiographies, au premier rang desquelles il faut bien sûr placer sa *Chronologie collages*.

Les récits de Ranpo se distinguent parce qu'ils sont fondamentalement marqués par la mise en avant de la structure narrative au détriment, parfois, du contenu. Peu semble importer l'histoire, le récit et la narration sont prioritaires. Couplé à la sérialité et à la réitération, ce dispositif narratif – « fragmenté » comme l'écrit Silverberg à propos d'Asakusa – se retrouve dès ses œuvres programmatiques. La suite de scènes de *La chambre rouge* répond ainsi à cette structure kaléidoscopique de la narration dont le point commun réside dans la recherche du frisson[26]. Nous retrouvons là cette « sérialisation des nouvelles » que nous avions évoquée en analysant le recueil *Le test psychologique*[27]. Cette structure qui apparaît à différents niveaux (à l'intérieur d'une nouvelle, d'un recueil, de sa *Chronologie*

---

[23] Cf. Fujii Hidetada (dir.), *op. cit.*, p. 91-100 ; du même auteur, « Ranpo to Daitôkyô » (「乱歩と大東京」, « Ranpo et le Grand Tôkyô »), *Taishû bunka* (『大衆文化』, Culture populaire), Tôkyô : Rikkyô Daigaku Edogawa Ranpo Kinen Taishû Bunka Kenkyû Sentâ, n°1, avril 2009, p.11-20. A travers ces deux essais, Fujii s'attache à retrouver dans les longs romans de Ranpo les marques et traces de la culture des années vingt et trente à travers quelques symboles (architecture, habillement, transformation administrative de la ville, etc.).

[24] Silverberg écrit dans son ouvrage sur le mouvement *ero-guro-nansensu* (*Op. cit.*, p. 4) : « Ma compréhension (et ma vision) de la culture japonaise de cette période est que le principe du montage était central dans la conscience populaire. L'articulation culturelle des consommateurs-sujets japonais juxtapose constamment des idées et des entités distinctes dans des lieux tels que la mise en page des magazines, les costumes de cinéma, la langue, parce que la culture est envisagée comme quelque chose de fragmenté, dans le temps et dans l'espace. » (« My understanding (and vision) of Japanese culture in this period is that the principle of montage was central to popular consciousness. The cultural articulations of the Japanese consumer-subjects constantly juxtaposed distinct ideas and entities in such sites as magazine layouts, theater costumes, and language, because culture was seen as fragmented in time and space.)

[25] Par exemple dans *L'homme-araignée* avec l'intégration dans le corps du texte de reproductions (fictives) de petites annonces et d'articles de journaux.

[26] Cette approche kaléidoscopique de la narration se retrouve à l'autre extrémite de sa carrière, dans son dernier roman, *Petenshi to kûki otoko* (『ぺてん師と空気男』, L'imposteur et l'homme transparent), publié en novembre 1959 chez Tôgensha. Y est décrite toute une série de supercheries dont le fil rouge est la recherche du plaisir.

[27] Voir p. 98.

collages et de ses longs récits construits sur une succession de courses poursuites) est très proche d'un type de spectacle à la mode au Japon dans les années vingt et encore plus les années trente : les revues, les variétés, qui sont avec l'enchaînement des numéros l'expression sans doute la plus populaire de la technique artistique du collage[28]. Asakusa aussi se développe tel un collage de diverses attractions : panorama au sud-ouest du quartier, salles de cinéma tout le long de l'avenue principale du *rokku*, tour *Ryôunkaku*[29] au nord-ouest, théâtres, *yose*, aquarium (dont le second étage sera réutilisé dès 1929 par une troupe de revue, la Casino Folie (カジノ・フォーリー) qui lancera la mode de ce type de spectacle)[30], *Hanayashiki* au nord, etc. Les visiteurs du parc peuvent ainsi passer d'une attraction à l'autre au cours d'une soirée, ou simplement, en s'y promenant, assister au spectacle de la foule. Regroupement de multiples attractions[31], Asakusa peut être considéré comme un kaléidoscope de ce qui était proposé aux Japonais dans les années vingt et trente en guise de loisirs urbains. Ranpo décrit ce quartier de manière très imagée dans *Le promeneur des combles* où le héros se réapproprie les plaisirs du quartier grâce à Akechi Kogorô qui lui fait découvrir l'intérêt des *tanteishôsetsu* (reliant par là même crimes et Asakusa) :

> Il retrouva de l'intérêt pour cet Asakusa dont il s'était depuis fort longtemps lassé. Le parc d'Asakusa, comme si on avait vidé une boîte à jouets sur lesquels on

[28] Voir à ce sujet Horikiri Naoto, *op. cit.*, p. 74-97.

[29] La tour Ryôunkaku (凌雲閣, « La tour qui dépasse les nuages »), appelée plus communément « Asakusa Jûnikai » (「浅草十二階」, « Les douze niveaux d'Asakusa ») est un des symboles visuels du quartier, voire du Tôkyô de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Construite en 1890 à l'extrême nord du quartier des salles de cinéma, elle mesurait un peu plus de 50 mètres de haut et était le point culminant de la ville. Du premier au sixième étage, les visiteurs pouvaient y trouver des boutiques proposant toutes sortes de produits venant de l'étranger. Les dixième et onzième étages offraient des points de vue sur la ville. C'est dans cette tour qu'a été installé le premier ascenseur au Japon (il a cependant été rapidement mis hors d'usage car jugé trop dangereux). Au cours des années dix, la tour a commencé à montrer des signes de vétusté ; le coup fatal lui a été porté lors du tremblement de terre de 1923. La partie supérieure s'effondra. Elle a été détruite par l'armée la même année. Elle apparaît dans de nombreux récits de l'époque et Ranpo en fait un des « personnages » principaux dans sa nouvelle *Mirage*. On trouvera de nombreuses informations et une abondante iconographie dans le catalogue de l'exposition tenue du 21 février au 6 mai 2012 au Musée Edo-Tôkyô à l'occasion de l'inauguration de la tour Skytree de Tôkyô : *Za tawâ : toshi to tô no monogatari* (『ザ・タワー—都市と塔のものがたり』, La tour : une histoire de ville et de tour), Tôkyô : Tôkyô Edo Hakubutsukan/Yomiuri Shinbunsha/NHK Puromôshon, 2012.

[30] Kawabata Yasunari met à l'honneur cette troupe et tout le quartier dans *Asakusa kurenaidan* (『浅草紅談』, *Chronique d'Asakusa*) publiée en 1930. Asakusa est aussi l'objet d'autres récits dont *Asakusa nikki* (『浅草日記』, Asakusa au jour le jour, 1931), *Asakusa shimai* (『浅草姉妹』, Les sœurs d'Asakusa, 1932), *Asakusa matsuri* (『浅草祭』, La fête d'Asakusa, 1934-1935).

[31] Voir plan du parc d'Asakusa en 1907 (annexe, p. 511).

aurait laissé couler des couleurs criardes, était la scène parfaite pour les amateurs de crimes.[32]

Désordre, couleurs trop vives : Ranpo décrit un quartier qui n'a que faire d'un certain bon goût (le modernisme de Ginza), espace fondamentalement ludique (c'est un assemblage de « jouets ») et potentiellement criminogène. Asakusa est présenté ici comme une scène, Ranpo empruntant au théâtre le terme de « butai » (「舞台」). Ainsi, le quartier est un théâtre à lui tout seul où tout est rendu possible pour ses amateurs, les spectateurs.

La majorité des œuvres de Ranpo intègre la structure de collage sans la rendre apparente, telle l'ossature d'un bâtiment cachée par des éléments extérieurs. Il existe cependant un texte, *Paysages infernaux*, où Ranpo prend le parti d'abattre le décor de la façade pour laisser apparaître la structure interne. Récit se déroulant entièrement dans un parc d'attraction dont la topographie est clairement inspirée de celle d'Asakusa, *Paysages infernaux* permet, comme nous allons le voir, de proposer une analogie particulièrement riche en enseignements entre les topoï du *tanteishôsetsu* et structure « en collage » du quartier.

Paysages infernaux : la transcription littéraire d'Asakusa

Paysages infernaux est sans doute parmi tous les textes de Ranpo celui qui prend le plus ostensiblement le parti de la connivence ludique avec le lecteur. Tout d'abord par son contexte de publication : il est en effet publié de mai 1931 avril 1932 dans le fascicule intitulé *Tantei shumi* (『探偵趣味』, Goût pour la déduction), créé à l'occasion de la parution des premières œuvres complètes de Ranpo chez Heibonsha. Le titre reprend, en forme d'hommage, celui de la revue qu'avait éditée la *Tantei shumi no kai* quelques années auparavant. Ranpo définira plus tard *Paysages infernaux* comme une « caricature de son goût pour le îles panorama » (「パノラマ島趣味のカリケチュア」, Panorama-tô shumi no karikechua)[33], comme une « farce » (「ファース」, fâsu)[34]. De fait, les premières lignes du récit rappellent immanquablement une des œuvres emblématiques de l'auteur, *L'île panorama*. La trame est elle aussi identique à cet hypotexte de 1926 : Ranpo, dans le but de faire plaisir à ses lecteurs, reprend le même schéma, mais en le parodiant.

---

[32] 彼はもうとっくに飽き果てていた、あの浅草に再び興味を覚える様になりました。おもちゃ箱をぶちまけて、その上から色々のあくどい絵具をたらしかけた様な浅草の遊園地は、犯罪嗜好者に取っては、こよなき舞台でした。 ERZ 1, 501.
[33] ERZ 8, 158.
[34] ERZ 8, 158.

Connivence ludique aussi car l'auteur lance officiellement un défi à ses lecteurs, tout comme Ellery Queen à ses lecteurs. Il leur demande en effet de trouver l'assassin et d'expliquer les raisons de leur choix. A la fin de la sixième livraison, on peut lire le texte suivant :

> Avec ce numéro nous atteignons la date limite pour trouver le meurtrier. L'histoire s'est transformée en un récit étrange, qui ne convient pas à la recherche d'un criminel, mais je pense que de nombreux lecteurs ont déjà deviné, même si ce n'est pas de manière logique, l'identité du coupable que l'auteur cherchait à dissimuler. Il suffira de répondre à cette question.[35]

Ranpo l'admet : faisant disparaître petit à petit tous les suspects potentiels, son texte, beaucoup plus porté sur la description d'images *ero-guro-nansensu*, entre difficilement dans la catégorie des romans de pure réflexion logique. La solution était finalement assez simple. D'après le douzième numéro de *Tantei shumi*, sur les 27 238 réponses envoyées par les lecteurs, 24 197 avaient désigné le bon coupable[36].

Alors que Ranpo reprend à son compte dans *L'île panorama* le système du panorama pour développer l'intrigue, il s'appuie plus clairement dans *Paysages infernaux* sur la structure composite d'Asakusa. Il s'agissait d'une promenade guidée menant les personnages et les lecteurs d'une scène à une autre pour aboutir au cœur de l'île panorama dans le récit au même titre ; dans *Paysages infernaux*, Ranpo décrit le parc de manière linéaire : tous les éléments sont mis les uns à côté des autres, en désordre.

> Non ! Nous n'en finirons jamais si on les [les attractions] décrit ainsi en suivant un ordre. Au fur et à mesure que l'histoire progressera, il y aura de nombreuses occasions pour décrire précisément chacun de ces paysages, aussi, nous abrégeons tout cela ici, et nous nous contentons de citer les constructions principales du parc, ce qui donne :
>
> Un manège tel une grande roue qui tourne dans les airs
>
> Une montgolfière dans laquelle on peut toujours grimper grâce à une échelle de corde
>
> Une tour qui fait croire qu'on a déplacé la tour d'Asakusa, désormais disparue
>
> Un panorama qui nous rappelle l'ancien temps de Meiji
>
> Une promenade dans les entrailles d'une immense baleine[37]
>
> L'Enfer et le Paradis sous forme d'automates, un aquarium souterrain

---

[35] 本号で犯人探しを締切ります。犯人探しにはふさわしくない変なお話になってしまいましたが、読者の多くは、理論的にではなくても、作者の隠して真犯人を、已に感づいていらっしゃることと思います。それを答えて下さればよいのです。 ERZ 8, 118.

[36] D'après ERZ 8, 718.

[37] On trouve la trace de cette attraction lors l'exposition célébrant le cinquantenaire de la création du département de Hokkaidô (Kaidô gojûnenkinen Hokkaidô Hakurankai, 開道五十年記念北海道博覧会) ouverte du 1er août au 9 septembre 1919 à Sapporo et Hakodate (Hashizume Shin.ya, *op. cit.*, p. 71).

Un manège qui tourne joyeusement au son d'une fanfare, etc., etc., etc.

Cette liste n'est pas suffisante, mais pour faire court, il s'agit, mais à bien plus grande échelle, d'un espace de distractions comme l'on en trouve dans les grandes foires, avec un empilement insolite de constructions, dans des montagnes, des vallées et des forêts.[38]

Les références à cette période révolue du début des années dix peuvent être comprises comme ce fameux « service » que Ranpo promet à ses lecteurs. Le lecteur, dans son horizon d'attente, remarque une ambiance nostalgique que sous-entendent des expressions comme « disparu » (「なき」, « naki »), « qui nous rappelle l'ancien temps de Meiji » (「明治時代懐かしき」, « Meiji jidai natsukashiki »), voire l'époque d'Edo où certaines attractions comme les automates (「からくり人形」, « karakuri ningyô ») étaient très à la mode. Pourtant, cette nostalgie des thèmes est contrebalancée par un style d'écriture libre, direct, rythmé par le mouvement, la vitesse. Cette écriture, marquée par l'abondance des mots nominaux, se retrouve quelques lignes plus loin dans de la présentation des personnages. Ici l'effet est encore plus saisissant puisque Ranpo, allant à l'encontre de toute logique introductive, les présente comme dans un récit documentaire :

- Kinoshita Ayuko : maîtresse de Jiroemon, vingt ans, jeune femme très vive comme les truites *ayu* dans les rapides d'une rivière.

- Moroguchi Chimako : autre maîtresse de Jiroemon, vingt-et-un ans, poète romantique et peintre, jeune femme au grand talent qui a contribué à la création du parc. […]

- Yumoto Jôji : ami de Jiroemon, déjà condamné pour avoir enlevé des femmes, type de délinquant attiré par tout ce qui est étrange, vingt-neuf ans.

- Harada Reiko : maîtresse de Yumoto, jeune femme subissant les violentes agressions de ce dernier, ou plutôt semblant y trouver son plaisir, vingt-trois ans, grande et opulente.

- Mitani Jirô : éphèbe, ressemblant à une poupée de seize ans, tendance à la délinquance, animal de compagnie des autres personnages.[39]

---

[38] イヤ、こんな風に順をを追って書いていては際限がない。一つ一つの風景については、物語が進むに従って、詳しく描き出す折が度々あるのだから、凡て説明を略して、場内の主なる建造物を列挙すれば、　空中を廻る大車輪の様な観覧車　縄梯子でいつでも昇れる大気気球　なき浅草の十二階を、ここに移した摩天閣　明治時代懐かしきパノラマ館　大鯨の胎内巡り　からくり人形の地獄極楽、地底の水族館　ジンタジンタの楽の音に、楽しく廻るメリー・ゴーランド、など、など、など　と教え上げる丈けでも大抵ではないが、手っ取り早く云えば、大博覧会の余興場をもっと大掛かりにして、それを天然の山や谷や森の中へ、いとも奇怪に積み上げたものである。 ERZ 8, 47-48.

[39] ○木下鮎子――治良右衛門の恋人、二十歳、急流の鮎の様にピチピチと快活な娘。　○諸口ちま子――治良右衛門のもう一人の恋人、二十一歳、ロマンティックな女詩人にして女画家、楽園の設計を手伝った才能ある娘。[…] 湯本譲次――治良右衛門の友人、婦人誘拐の前科者、あらゆる猟奇的嗜好を有する不良型 、二十九歳。○原田麗子――湯本の恋人、湯本の恐ろしい打擲に甘んじ、寧ろそれを喜んでいるかに見える猟奇娘、二十三歳の大柄の豊満娘。　○三谷二郎――十六歳の人形みたいな美少年、やや不良、同人達のペット。 ERZ 8, 50-51. On retrouve ce genre de présentation chez Vand Dine. Cependant, l'écrivain américain la place en amont du texte, avant que la fiction ne commence

Ces personnages, présentés de la sorte, sont tout de suite caractérisés selon des traits immuables, représentant des profils : la jeune femme romantique, la femme à la sexualité débordante (physiquement opulente), l'homme au passé criminel, le jeune homme-objet. Ranpo fait ainsi se confronter des types psychologiques particuliers dans un univers clos, le parc d'attraction, comme dans une scène de théâtre. Il rejoint d'ailleurs sur ce point le personnage principal lorsqu'il avoue à l'inspecteur les motifs des meurtres qu'il a commis :

> J'ai construit ce parc pour y pratiquer le meurtre, Monsieur le policier. Dans les premiers temps, en tuant une personne à la fois, puis aujourd'hui, plusieurs d'un seul coup. Je pense que vous aurez compris combien le meurtre est un jeu magnifique. Tout ceci est un somptueux spectacle en plein air tel que l'avait imaginé notre ancêtre Néron.[40]

Ainsi, le maître des lieux et son parc d'attraction évoquent plus largement la scène du roman de détective, dans laquelle les personnages évoluent en monde clos. Comme on le sait, l'œuvre d'Agatha Christie offre sans doute le meilleur exemple en Occident de ce tropisme, avec ses personnages confinés sur une île, dans un manoir, en bateau, en train, etc. Mais alors que l'écrivaine anglaise recouvre son récit d'une couche d'illusion naturaliste, donnant à ce dernier l'aspect de la réalité, Ranpo, dans *Paysages infernaux*, retire tout le décorum pour ne laisser apparaître que le squelette du genre : tout se passe comme si le roman policier était, en soi, avant tout un grand parc d'attraction où les personnages se comportent telles des marionnettes.

Ce grand parc d'attraction, composé de plusieurs éléments, verrait ainsi se déployer toutes les combinatoires d'un roman de détective. Dans ce cadre de représentation, le labyrinthe est présenté comme l'élément central de la construction d'une intrigue policière :

> Parmi toutes ces constructions, le labyrinthe a concentré tous les efforts de Jiroemon et c'est sans aucun doute le lieu le plus bizarre du parc. Il est formé de rangées d'arbres serrés les uns contre les autres, et une fois à l'intérieur, on ne peut que s'y perdre complètement et n'en retrouver la sortie qu'au bout d'une ou deux heures.
>
> Dans les labyrinthes dessinés, il suffit d'utiliser un crayon pour atteindre sans grande difficulté son centre et retourner à l'entrée. Mais dans les véritables

---

réellement, tout comme dans les films de l'époque. Il n'y a donc pas de « perturbation » de la lecture comme c'est le cas ici.

[40] 僕は人殺しをする為に、この楽園を作ったのですよ。刑事さん。そして、最初の間は一人ずつ、今日は一まとめにという訳です。人殺しというものが、どんなに美しい遊戯であるか、あなたにもお分りでしたろう。これは僕等の先祖のネロが考え出した世にもすばらしいページェントなのですよ[。] ERZ 8, 144.

labyrinthes, et même avec l'attraction du « Labyrinthe de Yawata »[41], il n'est pas si facile d'en ressortir pour peu que l'on s'y perde.[42]

Le « Labyrinthe de Yawata » est un motif qui revient souvent dans l'œuvre de Ranpo. Utilisé en tant qu'élément topographique dans lequel les personnages évoluent, il représente les difficultés et les méandres de la résolution d'une affaire[43].

Le labyrinthe est fondamentalement lié dans l'imaginaire de Ranpo à des images fortes qu'il a vues durant son enfance et qui vont servir de base aux éléments *ero-guro-nansensu*. Ainsi, dans un essai publié dans le numéro d'août 1926 de *Tantei shumi* intitulé « Ryojun kaisenkan » (『旅順開戦館』, « L'attraction du début du siège de Port-Arthur »), il évoque certaines attractions qu'il a observées durant sa jeunesse à Nagoya. Outre celle qui a donné son titre à l'essai, il mentionne aussi le panorama et le « Labyrinthe de Yawata ». Un des passages rappelle de très près *Paysages infernaux* :

> Dans une autre des scènes qui représentait la mort d'une personne venant de se faire écraser par un train, on voyait les rails, un carré de verdure, la nuit, et aussi, arrachés et dispersés à droite et à gauche tels des pommes de terre ou des radis blancs, une tête, un tronc, les bras et les jambes dont les entailles avaient laissé couler abondamment un sang très rouge et gluant.[44]

La violence de l'image est contrebalancée par son aspect grotesque (« des pommes de terre ou des radis blancs »), presque humoristique. Les effets de la morbidité de la scène sont ainsi adoucis, et relativisés par le rappel de l'artificialité du dispositif.

Signe de l'importance du motif du labyrinthe dans la réflexion de Ranpo, ce thème fait l'objet d'un essai publié dans le quotidien *Asahi shinbun* (édition de Tôkyô) le 9 avril 1929. Ce court texte, intitulé « Meiro no miryoku » (「迷路の魅力」, « Le charme des

---

[41] Le « Labyrinthe de Yawata » (« Yawata no yabushirazu ») fait référence à un bosquet situé dans la ville d'Ichikawa dans le département de Chiba dont il est dit que celui qui y pénètre ne pourra plus en sortir. Par extension, il en est venu à désigner métaphoriquement les labyrinthes, et aussi une attraction qui consiste en l'installation, dans un labyrinthe, de scènes horribles, de fantômes et de monstres (cf. Kurata Yoshihiro (dir.), *op. cit.*, p.196).

[42] それらの建造物の中で、ジロ氏が最も力をこめ、又園内第一の怪奇物に相違ないものは、樹木をビッシリ植え並べ、一度這入ったら、迷いに迷って、一時間や二時間では到底出口の見つからぬ、迷路の作り物であった。　絵に書いた迷路なら、鉛筆でたどって行けば、訳もなく中心に達し、また入口に戻ることも出来ようが、本物の迷路となると、見世物の「八幡の藪知らず」でさえ 、迷い込んだらちょっと出られぬものだ。 ERZ 8, 48-49.

[43] Outre *Paysages infernaux*, on ne compte pas moins de neuf œuvres qui intègrent de façon centrale le motif du « Labyrinthe de Yawata » : *L'homme transparent, L'enfer des miroirs, Le démon de l'île isolé, Au paroxysme de l'insolite, Le magicien, L'étrange crime du docteur Mera, L'esprit malin, Le scorpion rouge, Le blason du diable*.

[44] もう一つは、汽車の踏切の轢死の実況を現したもので二本の鉄路、藪畳、夜、そこにバラバラにひきちぎられた首、胴体、手足か、切り口から真っ赤な血のりを、あびただしく流して、芋か大根の様に転っているのだ。 ERZ 24, 120.

labyrinthes ») se veut d'abord pédagogique, comme il se doit chez l'auteur : est présentée une histoire du labyrinthe en commençant par l'Egypte ancienne, la Grèce et la Rome antiques, en passant par la Renaissance et la Réforme. Ranpo développe ensuite une longue digression, schéma à l'appui, sur le labyrinthe du château de Hampton Court en Grande-Bretagne. Il explique aussi certaines techniques propres à ce jeu qui consiste à construire des îlots autour desquels la personne perdue peut tourner sans jamais se rendre compte qu'elle n'avance pas. Il termine son essai en expliquant qu'il va utiliser ce motif dans le roman qu'il est en train d'écrire (il s'agit du *Démon de l'île isolée*[45]). Notre attention est particulièrement attirée par la relation essentielle qu'il tisse entre le labyrinthe et le roman de détective :

> On trouve souvent dans les magazines pour enfants, à côté des devinettes, des jeux, avec cadeaux à l'appui, basés sur des labyrinthes : on a un dessin avec de complexes chemins étroits complètement tordus et on doit repérer celui qui nous mènera au fond du labyrinthe. Pour cela, de nombreux leurres qui se révèlent être des culs-de-sac sont prévus et il est assez difficile de trouver le juste chemin. Mais c'est justement pour cela que c'est intéressant. **On peut dire que le labyrinthe est la maquette du schéma suivant : un détective s'informe minutieusement de chacun des suspects, et après avoir échoué dans son enquête, il doit recommencer plusieurs fois, avant de parvenir finalement au véritable criminel**. En ce sens, j'éprouve un profond intérêt pour le labyrinthe.[46]

Paysages infernaux, comme nous l'avons constaté, se présente comme un texte dont la structure est ostensiblement montrée au lecteur. Dans cet essai, écrit quelques années auparavant, mais dont les liens avec le récit sont évidents (mêmes références dont le labyrinthe du château de Hampton Court), Ranpo propose un début de réflexion théorique sur la nature du roman policier. Le labyrinthe devient ainsi l'archétype métaphorique de ce genre, dans lequel l'écrivain installe ses personnages. Les hésitations, les rappels, les arrêts, les avancées fulgurantes du détective se rapprochent en effet du mouvement du stylo qui court sur le labyrinthe, énigme proposée dans les magazines pour enfants[47].

---

[45] Le labyrinthe y est symbolisé par l'entrelacs de boyaux souterrains où se sont perdus les deux héros. On retrouve le même motif dans *Grouillement dans l'obscurité*.

[46] 少年雑誌に、よくなぞなぞなどと並んで、迷路の懸賞問題が出ている。曲がりくねった複雑な細道の図が示してあって、どの道を通れば真ん中の奥の院へ行けるかという問題である。それには嚢小路なにった迷い道が沢山こしらえてあって、正しい道を捜し当るには仲々骨が折れるのだが、それだけに又楽しみもある。**探偵が数人の容疑者を、一人ずつ検べあげて行って、失敗しては元に戻り戻りしながら、最後に真の犯人に到達する形を図解した模型がこの迷路だといえる**。その意味で私は迷路というものに深い興味を覚える。 ERZ 24, 107.

[47] D'autres interprétations ont depuis Ranpo été proposées. Par exemple, Marion François affirme que le labyrinthe, bien loin de représenter ce code générique du roman policier classique, serait au contraire l'expression de la remise en cause du classicisme même et donc un topos souvent présent dans le roman

La nouvelle *L'étrange crime du docteur Mera* nous permet de conclure cette analyse du motif du labyrinthe. Le narrateur cite parmi les thèmes qui l'inspirent toute une série d'attractions, dont le labyrinthe. Le récit commence ainsi :

> Pour trouver de nouvelles intrigues policières, il m'arrive d'errer de ci de là, et quand je reste à Tôkyô, les destinations de mes promenades sont immanquablement les mêmes : le parc d'Asakusa, le *Hanayashiki*, les musées d'Ueno, son zoo, les navettes à vapeur sur la Sumida, le palais des sports nationaux de Ryôgoku (ce toit tout en rondeur qui me rappelle le panorama d'autrefois m'attire). D'ailleurs, je suis sur le chemin du retour après avoir vu la « Grande Exposition des Monstres »[48]. J'avais, ce qui ne m'était pas arrivé depuis longtemps, traversé le « Labyrinthe de Yawata » et j'avais pu me plonger avec délice dans mes précieux souvenirs d'enfance.[49]

Les événements rapportés par le jeune homme ne se réfèrent plus ensuite à ces différentes attractions et, au contraire, se produisent dans un Tôkyô plus moderne : c'est le quartier d'affaires de Marunouchi avec ses immeubles qui devient le centre de l'histoire. L'incipit et les remarques du jeune narrateur qui compare les innombrables bureaux des immeubles à des tombes, à des catacombes, elles-mêmes liées au motif du labyrinthe chez Ranpo à travers l'intertexte de Mori Ôgai, rappellent que les symboles de la ville moderne, les immeubles de plusieurs étages en béton, peuvent devenir eux aussi des labyrinthes verticaux, des scènes de crime.

C'est ainsi toute la ville que Ranpo convoque comme symbole de l'énigme et de sa résolution dans le *tanteishôsetsu*. Le lecteur se voit donc proposer comme représentation du genre un site ludique où tout n'est finalement qu'artifice. Nous retrouvons là encore cet aspect fondamental de l'œuvre de Ranpo, l'absence d'illusion référentielle : tout n'est que jeu, discours, qui doit se conclure par la destruction de tous les décors qui avaient formé la

---

policier contemporain ; elle évoque une « désagrégation du schéma policier » (« Roman policier contemporain, labyrinthe d'une enquête, labyrinthe d'une écriture », Rachel Bouvet, Myra Latendresse-Drapeau, *Errances*, Montréal : Université du Québec à Montréal, n° 13, 2005, p. 77). Cependant, ces réflexions, récentes, souvent marquées par les théories déconstructionnistes qui ont touché l'analyse littéraire de la fin du XXe siècle, montrent que Ranpo au début de ce même siècle fait figure d'écrivain « moderne » avant l'heure.

[48] Ranpo fait référence à une exposition qui venait d'ouvrir le 10 mars 1931 (et qui devait durer jusqu'au 29 avril) : la Grande exposition des monstres de la tradition japonaise (日本伝説お化け大会, Nihon densetsu obake taikai), organisée par le quotidien *Yomiuri shinbun* au Kokugikan. De nombreuses scènes de contes fantastiques étaient reproduites et à l'entrée se trouvait un « Labyrinthe de Yawata » (D'après ERZ 8, 742, note 4).

[49] 私は探偵小説の筋を考える為に、方々をぶらつくことがあるが、東京を離れない場合は、大抵行先が極っている。浅草公園、花やしき、上野の博物館、同じく動物園、隅田川の乗合蒸汽、両国の国技館。(あの丸屋根が往年のパノラマ館を聯想させ、私をひきつける)今もその国技館の「お化け大会」という奴を見て帰った所だ。久しぶりで「八幡の藪不知」をくぐって、子供の時分の懐しい思出に耽ることが出来た。 ERZ 8, 13.

charpente du récit, tel le cirque qui démonte sa tente à la fin du spectacle. C'est pour cette raison que de nombreux textes de Ranpo se terminent souvent par la mort du criminel mais aussi, et surtout pourrions-nous dire, par la destruction de l'environnement spatial dans lequel ont évolué les personnages de l'histoire. L'auberge que possédait le criminel et où il commettait ses crimes est détruite par le feu dans *Grouillement dans l'obscurité*, L'île panorama est abandonnée à la Nature dans le récit éponyme après le suicide spectaculaire de son créateur, la structure spéculaire construite par le héros de *L'enfer des miroirs* dans laquelle il s'enferme et par laquelle il devient fou est détruite pour le sauver, en vain, le laboratoire où s'opèrent les transformations humaines dans *Au paroxysme de l'insolite* disparaît dans les flammes, etc. Le parc d'attraction de *Paysages infernaux* subit le même sort avec ici une référence transparente au séisme de 1923 qui a détruit une large partie d'Asakusa :

> On entendit alors un grondement souterrain bien difficile à expliquer. Un son terrible, ressemblant aux signes précurseurs d'un tremblement de terre, retentit.
>
> Ce n'était pas un séisme. Mais des images infernales, bien pire que lors d'une telle catastrophe, allaient se déployer devant les yeux des gens présents.
>
> Tout d'abord, la tour faite sur le modèle de celle d'Asakusa se brisa en deux vers son milieu et s'écroula, au ralenti, en soulevant des nuages de poussière. Les invités déguisés qui étaient à son sommet basculaient dans le vide au milieu de cette poussière et venaient s'écraser sur le sol, tels des morts promis à l'Enfer. Visions terribles ![50]

Cette description, très proche de la réalité[51] du désastre, marque la fin d'un monde, celui qu'a connu Ranpo avant son installation à Tôkyô, mais aussi, celui du récit de *Paysages infernaux*. Et même si le créateur du parc réussit à s'enfuir, le récit ne laisse pas entrevoir d'autres mondes possibles. La narration s'arrête là, avec la fin de l'illusion. *Daidan.en* (「大団円」)[52], un des termes consacrés pour signifier au lecteur qu'il approche du dénouement, apparaît dans l'annonce d'un carnaval organisé dans le parc : « un bouquet final composé

---

[50] 何とも形容し難い地鳴りが起った。大地震の前兆の様な、おどろおどろしき音響が鳴りはためいた。地震ではない。だが、地震以上の地獄風景が、やがて人々の眼前に展開された。　先ず、浅草十二階を模した摩天閣が、その中程から折れちぎれて、スローモーションで、土煙りを上げながら、くずれ落た。そこに昇っていた仮装の客達が、土煙の中で、空中にもんどり打って、地獄の亡者の様に、大地へと墜落して行くのが、まざまざと眺められた。 ERZ 8, 151-152.

[51] Voir Horikiri Naoto, *op. cit.*, p. 7-15 (pour les descriptions lors du tremblement de terre) et Ozawa Takeshi 小沢健志 (dir.), *Shashin de miru Kantôdaishinsai* (『写真で見る関東大震災』, Le grand tremblement de terre du Kantô en photos), Chikuma Shobô, 2003, p. 95-99 (pour les images de la destruction de la tour).

[52] Terme utilisé au théâtre et dans les romans pour désigner la fin, la clôture d'un récit, où tout est résolu. Les caractères chinois qui le composent impliquent que le récit a été « rondement mené », que l'histoire se termine parfaitement (perfection symbolisé par 円, le cercle). Très proche de dénouement dans la signification, il a perdu sa nuance nécessairement positive. Il possède un aspect très démonstratif qui pourrait être traduit par « bouquet final ».

de jeux criminels » (「殺人遊戯の大団円」, « satsujin yûgi no daidan.en »[53]) est promis aux participants. Ce « bouquet final » qui prévoit la destruction du parc accompagnée d'un meurtre collectif vient renforcer la métaphore de la clôture absolue du récit. Une analogie très forte s'installe entre, d'une part, la fin d'un monde ludique, et, d'autre part, la fin du roman.

Ainsi le quartier d'Asakusa, avec ses attractions, devient dans l'économie des textes de Ranpo une métaphore de l'acte de lecture du roman de détective, dont le labyrinthe en serait l'expression la plus parfaite. Il constitue une clé essentielle pour saisir les dispositifs et les objectifs de la spectacularisation des œuvres de Ranpo. Le lecteur tient dans ses mains un objet composé de papier sur lequel sont imprimées des lettres – parfois des illustrations aussi –, mais grâce au dispositif d'analogie que met en place Ranpo en comparant Asakusa à un labyrinthe topographique puis, par glissement, au roman de détective, il peut prétendre à une connaissance de ses structures narratives.

Dans cette immense mise en représentation, le labyrinthe est entouré de multiples attractions visuelles, les *misemono*, et d'autres spectacles comme le cinéma et les arts de la parole. Sens de la vue et sens de l'ouïe viennent compléter ce dispositif pour donner l'impression au lecteur qu'il assiste à un spectacle. L'analyse de leurs fonctions dans l'économie des textes de Ranpo va nous permettre d'aller plus loin dans la compréhension de l'interaction entre spectacle et lecture.

2. les spectacles visuels

> Un jour, alors que deux mois venaient de s'écouler depuis le cambriolage. J'avais des affaires à régler et je m'étais rendu au village de Y, situé à environ cinq, six lieues de la ville de A. Il y a là un temple de l'école de la Terre Pure, célèbre dans les environs, et le jour où j'étais là-bas était justement celui où venait de commencer le grand prêche qui avait lieu une fois l'an. Pendant sept jours, tout autour du temple, l'ambiance était alors à la fête. Plusieurs baraques étaient installées et on pouvait assister à des acrobaties ou à des spectacles de monstres ; les stands pour se nourrir et pour y acheter des jouets se serraient les uns contre les autres : la fête battait son plein.
>
> Comme mes affaires étaient terminées et que je n'avais pas besoin de rentrer tout de suite, et puisque c'était une douce journée de printemps, je me rendis sur le

[53] ERZ, 8, 112.

site des réjouissances, attiré par la joyeuse musique. J'allais jeter un coup d'œil, derrière la foule des spectateurs, aux *misemono*, aux camelots.[54]

C'est dans la nouvelle *Tônan* (『盗難』, Le vol), publiée dans *Shashin hôchi* le 15 mai 1925 qu'apparaît pour la première fois le motif des *misemono* dans l'œuvre de Ranpo. Attractions essentiellement visuelles, même si l'interaction orale avec les spectateurs en est une composante non négligeable, ces spectacles populaires constituent un topos important. Du fait du lien évident que les *misemono* entretiennent avec le monde du spectacle, ils nous semblent former une grille de compréhension de l'œuvre de Ranpo dans le cadre de l'analyse de la lecture, du point de vue, ici, de la relation entre scène et spectateurs.

Les *misemono*, littéralement « les choses que l'on montre », font partie intégrante de la culture populaire japonaise depuis l'époque d'Edo (1603-1868). Ils sont l'un des loisirs préférés des Japonais jusque vers les années cinquante, lorsque le cinéma puis surtout la télévision changent radicalement les formes des loisirs de la population. Ces spectacles souvent liés à l'origine à des célébrations religieuses, d'où leur proximité avec des temples bouddhiques (à Edo puis Tôkyô, dans le quartier d'Asakusa, au nord du Sensôji, et dans celui de Ryôgoku près du Ekôin, de part et d'autre de la Sumida), sont de plusieurs types et ont pour caractéristiques communes de faire appel à l'imagination, à l'illusion, à l'émerveillement, à la peur, surtout d'un point de vue visuel. Durant la période d'Edo, on pouvait ainsi trouver les *saikumono* 細工物(objets, personnages ou scènes célèbres façonnés en coquillages, en céramique, en verre, en corbeilles, avec des chrysanthèmes ou bien des automates, des mannequins, etc.), les spectacles proprement dits (acrobatie, concours de force, magie, saynètes comiques, etc.), les « monstrations » d'animaux (dromadaires, éléphants, tigres, etc.) et d'êtres humains (femmes poilues, personnes au corps difformes, femme-serpent, *sumô* féminin, etc.)[55]. Outre cette catégorisation, ces attractions peuvent être réparties en deux groupes, distingués par le moyen d'obtenir l'effet de surprise auprès du spectateur : l'illusion (pour les *saikumono* et les attractions du type femme-serpent) et

---

[54] さて、盗難事件から二月ばかりの後のある日のことです。私は少し所用があってA市から五六里隔った所にあるY町まで出かけたことがあります。Y町には近郷でも有名な浄土宗の寺院があるのですが、ちょうど私の行った日には一年に一度の盛大なお説教が始まっていて、七日の間とか、その寺院の附近一帯はお祭騒ぎをやっているのです。軽業だとか因果者師だとかのかけ小屋が幾つも建てられ、色々なたべ物や玩具の露店が軒を並べ、ドンチャンドンチャンと大変な騒ぎです。　用事を済ませた私は、別に急いで帰る必要もなかったものですから、時候は長閑な春のことではあり、陽気な音楽につられてついその盛り場へ足を踏み入れ、あちらの見世物、こちらの物売りと、人だかりの背後からのぞいて廻っていたものです。 ERZ 1, 416.

[55] Cf. Kawazoe Yû 川添裕, *Edo no misemono* (『江戸の見世物』, Les *misemono* d'Edo), Tôkyô : Iwanami Shoten, 2000, rééd. 2008, p. 12.

l'exotisme (pour les animaux, etc.). Dans les lignes qui suivent, nous nous limiterons au premier type.

Au cours de l'ère Meiji, ces spectacles continuent à attirer les foules (ils s'installent alors dans le nouveau quartier du *rokku*) mais s'adaptent aux nouveautés venues d'Occident. Alors que les acrobaties sur balle de la troupe Ezawa descendent en ligne directe des *misemono* d'Edo, d'autres attractions basées principalement sur l'illusion visuelle vont connaître un énorme engouement : le panorama jusqu'à la fin de l'ère Meiji puis le cinéma[56].

L'intégration textuelle du panorama

Le panorama a vu le jour en 1788, à Londres, créé par Robert Barker (1739-1806). L'attraction se répand sur les continent européen et nord-américain tout le long du XIXe siècle mais c'est à la fin du siècle, à Paris, que l'attraction va atteindre son moment de gloire, avec les expositions industrielles et universelles : on parle d'un million de spectateurs entre 1870 et 1900. Deux thématiques sont largement employées par les créateurs de panoramas : les paysages de villes et les scènes décisives de bataille[57]. C'est le 7 mai 1890[58] que le premier panorama (Ueno Panorama-kan 上野パノラマ館, le Panorama d'Ueno) ouvre ses portes au Japon, au cours de la troisième Exposition industrielle nationale (内国勧業博覧会, Naikoku Kangyô Hakurankai) dans le parc d'Ueno. Vont suivre d'autres ouvertures dans un laps de temps très bref : le 22 mai de la même année, c'est au tour du Nihon Panorama-kan 日本パノラマ館 (le Panorama du Japon) à Asakusa d'ouvrir, puis en mars 1891, le Shin Panorama-kan 新パノラマ館(le Nouveau Panorama) dans le quartier de Kanda Nishimachô. Quelques années plus tard, d'autres panoramas sont érigés dans la capitale : le Teikoku Panorama-kan 帝国パノラマ館(le Panorama Impérial) dans Kanda Misaki, en 1897, le

[56] Il peut paraître étonnant d'intégrer le septième art dans la même catégorie que des spectacles de dromadaires ou de sumô féminin. S'il a entièrement sa place dans ce chapitre en tant que spectacle « que l'on montre », nous préférons le traiter à part, vu la place prépondérante qu'il occupe dans l'imaginaire et l'histoire personnelle de Ranpo.

[57] Pour une vue d'ensemble sur les panoramas, lire l'ouvrage de Bernard Comment, *The Painted Panorama* (1993), trad. du français par Anne-Marie Glasheen, Londres : Reaktion Books, 1999, rééd. New York : Harry N. Abrams, 2000.

[58] Sur l'histoire des panoramas au Japon, on pourra consulter Kurata Yoshihiro (dir.), *op. cit.*, p. 181-184, ; Kinoshita Naoyuki Naoyuki 木下直之, *Bijutsu to iu misemono : aburaechaya no jidai* (『美術という見世物 油絵茶屋の時代』, Les *misemono* en tant que beaux-arts : l'époque des maisons de thé artistiques), Tôkyô : Heibonsha, 1993, rééd. Tôkyô : Chikuma Shobô, 1999, p. 216-263. On pourra aussi se reporter au site Internet à l'iconographie très riche pour tout ce qui concerne les panoramas : www.meijitaisho.net/toa/panoramakan.php (dernière consultation : 13 juillet 2012).

Kokkôkan Panorama-kan 国光館パノラマ館 (le Panorama du Kokkôkan) à Kudanshita près du sanctuaire du Yasukuni en 1902. Les villes de province voient s'ériger aussi ces grands bâtiments circulaires (Ôsaka, Kyôto, Nagoya, etc.)[59]. Les deux plus célèbres, ceux d'Ueno et d'Asakusa, présenteront pour leur inauguration, le premier, la bataille de Shirakawaguchi qui fut décisive lors de la Guerre de Boshin[60], le second, importé de San Francisco, les batailles navale et terrestre de la campagne de Vicksburg, un des épisodes de la Guerre de Sécession.

Si l'on peut légitimement s'interroger sur le degré d'assimilation de ces nouveaux loisirs dans la culture populaire japonaise (les tableaux peints présentent souvent des événements étrangers), leur forte présence dans les œuvres de Ranpo montrent bien qu'elles ont été particulièrement bien accueillies et intégrées dans l'univers quotidien des Japonais. Toutes ces attractions, du fait de leur rapport particulier avec l'appropriation visuelle d'un objet, ne peuvent que nous interpeller dans notre propre réflexion sur ce que Ranpo pouvait transmettre aux lecteurs.

Dans un des ses essais relatant ses souvenirs de jeunesse à Nagoya que nous avons cité quelques pages plus haut[61], Ranpo s'attarde longuement sur le panorama :

> Cela n'a rien à voir avec les lignes précédentes mais je me rappelle de cette attraction [*misemono*] qu'est le panorama. Ressemblant à une cuve de gaz, l'aspect extérieur du bâtiment qui s'étire sans crier gare haut vers le ciel ne peut qu'attiser la curiosité des enfants. Une entrée étroite, un long corridor tout sombre comme un tunnel, et une fois sorti de celui-ci, un paysage qui s'ouvre soudain à vos yeux : un monde totalement différent de celui que l'on voyait jusqu'à présent existe là, en partant du ciel jusqu'à l'horizon, tout comme dans la réalité. Quel trucage formidable ! Récemment, j'ai lu dans un ouvrage les difficultés qu'avait eues l'inventeur du panorama. Il l'aurait créé car il voulait bâtir un monde selon ses désirs dans un bâtiment circulaire. Je trouve ce projet de créer deux mondes parallèles très intéressant. Comme l'arrière-plan est courbe, la ligne d'horizon est sans limite. Le ciel est rendu invisible par un velum tendu au-dessus des spectateurs et la lumière du jour pénètre par là. Ainsi on a une impression de hauteur sans limite. Tout en étant dans un petit cercle, on a l'illusion de se trouver dans un vaste monde tout à fait réel. Au-delà de ce petit univers, il y a un autre monde qui est vrai. C'est un conte pour enfant rendu réel. En tout cas, le panorama original de son créateur donnait sûrement cette impression-là.[62]

---

[59] Le panorama auquel fait référence Ranpo dans ses souvenirs de jeunesse à Nagoya aurait été visible lors d'une exposition du 16 mars au 30 juin 1900 célébrant les 300 ans de la création de la ville de Nagoya. Ranpo avait alors six ans (d'après Komatsu Shôko, *op. cit.*, p. 92).

[60] Guerre ayant opposé de janvier 1868 à juin 1869 les partisans du gouvernement shogunal aux clans soutenant l'Empereur, et qui se solda par la victoire de ces derniers.

[61] Voir p. 359.

[62] さて、それにつけても、思い出すのは、彼のパノラマという見世物である。瓦斯タンクに似て、突然空高くそびえたあの建物の外形からして、先ず子供の好奇心をそそらないでは置かぬ。狭い入口、トンネ

Chaque mot est important dans cet extrait. Ranpo n'y décrit rien moins que sa vision de la fiction et son rapport à la réalité. En intégrant les spectateurs (qu'il est possible d'identifier à un certain type de lecteurs), on peut saisir, par la métaphore du panorama, sa vision de la position du lecteur et de l'acte de lecture. Il faut d'abord constater la précision de sa description et de sa compréhension du fonctionnement du panorama.

Pour Ranpo, le panorama est d'abord un bâtiment aveugle, fermé sur le monde extérieur. Un seul accès permet aux spectateurs de découvrir ce qu'il y à l'intérieur, en empruntant un long passage plongé dans le noir. Le créateur de cette attraction impose aux visiteurs un unique chemin. Les spectateurs doivent ainsi quitter leur monde quotidien au moyen d'un processus initiatique consistant en un aveuglement temporaire, avant de renaître à un autre monde. Ce passage permet de préparer le spectateur à recevoir ce nouvel univers qui s'impose à lui. C'est à la sortie du tunnel que commence à différer la conception du panorama de Ranpo. L'objectif des créateurs de cette attraction résidait dans l'abolition de l'impression d'illusion[63]. Le visiteur devait oublier qu'il se tenait devant une toile peinte.

Au contraire, Ranpo, dans ses textes, ne cesse de s'étonner et de faire s'étonner ses personnages à propos de l'aspect réel du monde ainsi recréé ; il en appelle systématiquement et paradoxalement à l'aspect construit, artificiel de cette impression de réel. Ce qui importe, c'est le truc – pour reprendre un terme du *tanteishôsetsu* – qui permet de faire croire à un autre monde. Cette réflexion sur la manière d'imposer l'illusion comme réalité feinte est intégrée telle quelle dans les œuvres de fiction de Ranpo, mais surtout, elle va dans le sens de nos analyses précédentes de ses textes, lorsque la supercherie, l'illusion sont sciemment dévoilées au lecteur. La structure particulière du panorama qui semble aller à l'encontre du système narratif mis en place par Ranpo et son intégration textuelle vont permettre à l'écrivain d'exposer parallèlement le fonctionnement de l'illusion référentielle dans une fiction (et donc dans un roman de détective classique), et dans un second temps,

---

ルの様に真暗な細道、それを出抜けると、パッと開ける眼界、そして、そこには今迄見ていたのとはまるで違う別個の宇宙が空から地平線までちゃんと実物通りに存在しているのだ。何というすばらしいトリックだ。私は最近何かの本で、パノラマ発明者の苦心談を読んだが、彼は、丸く囲んだ建物の中に、彼の思うがままの別の宇宙を作って見たいという考えから、あの発明を企てた由であるが世界を二重にするという彼の計画は実に面白い。丸い背景だからそこに描かれた地平線には端がない。空は見物席の天蓋にさえぎられて、その上方から、日光そのまま光がさしているのだから、やっぱり無辺際に高く感じられる。小さな輪の中にいて、広い実在世界と同じ幻覚を起す。その小天地の外側に、もう一つの本当の世界があるのだ。現実化されたお伽噺である。少くとも発明者の国の原作パノラマは、そんな感じを与え得たに相違ない。 ERZ 24, 119-120.

[63] Cf. Bernard Comment, *op.cit.*, p. 100-102.

l'artificialité de ces conventions narratives. Ranpo veut faire œuvre pédagogique – il ne veut pas laisser les lecteurs dans l'ignorance – mais aussi œuvre de déconstruction du *tanteishôsetsu*. Le spectacle met ainsi en scène ce qui se passe de l'autre côté et le lecteur, grâce au dispositif de spectacularisation, peut faire l'expérience paradoxale de l'illusion référentielle et de son effacement.

Le panorama : comprendre le fonctionnement de l'illusion référentielle

Dans *L'homme-araignée*, dont nous avons vu combien il était fondamental pour comprendre les phénomènes d'intertextualité chez Ranpo, le panorama constitue le site de la scène finale et nous pensons que cette attraction représente en fait le point focal vers lequel tend le récit[64]. La question centrale n'est pas, non plus, de savoir qui a tué (le lecteur le sait déjà), mais bien d'assister à la mise en place d'un crime et de son exécution. Rien de nouveau dans ce format du roman de détective qui correspond surtout en fait au *thriller*, plus qu'au roman-problème. Mais l'espace dans lequel se produit l'exécution du forfait est un panorama : elle peut donc être assimilée à un spectacle auquel prennent part des spectateurs curieux. Puisque la narration est focalisée sur les invités (« peintres, écrivains, critiques, journalistes, etc. »[65]), le lecteur « prend place » sur la zone centrale du panorama et « assiste » au spectacle à leurs côtés. Cependant, en tant que lecteur du récit, il se trouve aussi en position d'assister à un second spectacle, celui des invités et de leurs réactions face à la découverte de l'attraction, et plus généralement à toute l'histoire. Le lecteur occupe ainsi une double position, voulue par Ranpo pour développer sa réflexion concernant l'acte de lecture en général.

L'objectif de l'homme-araignée est de présenter des scènes de mort de 49 jeunes femmes plus ou moins dénudées dans un décor infernal. L'attraction du panorama qui nécessite une illusion d'optique pour créer l'impression de profondeur[66] implique en effet l'utilisation de mannequins ou d'autres objets (technique du diorama), permettant ainsi à l'œil et au cerveau de passer d'une scène en trois dimensions, située sur le sol du panorama, à une à deux dimensions, la peinture. Se servant de cette technique, le criminel veut utiliser

---

[64] Tout comme *L'île panorama* que nous analysons plus loin.
[65] 画家、文学者、批評家、新聞記者等 ERZ 5, 410.
[66] Hosoma Hiromichi 細馬宏通, *Asakusa jûnikai : tô no nagame to 'kindai' no manazashi* (『浅草十二階塔の眺めと〈近代〉のまなざし』, La Tour aux 12 niveaux d'Asakusa : les paysages des tours et le regard 'moderne'), Tôkyô : Seidosha, 2001, p. 106.

de véritables femmes à la place des mannequins dans sa terrible mise en scène, en procédant à leur asphyxie quelques heures avant le spectacle. Heureusement, Akechi déjoue ce projet : il a pu remplacer à nouveau les femmes par les mannequins prévus à l'origine. Dans ce jeu d'identité cher à Ranpo où le criminel, jusqu'au dernier moment, finit par ne plus savoir s'il a en face de lui des mannequins ou ses victimes, la position des personnages assistant à ce dénouement nous éclaire pour mieux comprendre la position du lecteur.

Pour que l'illusion du panorama fonctionne, une interdiction essentielle est posée : il ne peut y avoir de contact ou de passage entre l'espace où sont postés les spectateurs et la scène elle-même sous peine d'empêcher la mise en place de l'illusion visuelle qui consiste en la création de la perception de profondeur[67]. Or on assiste dans les dernières pages de *L'homme-araignée* au franchissement de cette ligne lorsque le criminel explique aux personnages-spectateurs le fonctionnement de l'illusion :

> Devant les spectateurs, il se lança dans sa présentation. Il parla de sa théorie de la « Beauté diabolique », expliqua combien l'attraction du panorama y était adaptée, et affirma qu'il était lui-même un artiste diabolique, que le panorama était le temple suprême érigé en l'honneur de cette beauté.
>
> Sur ces entrefaites, il poussa la barrière et descendit sur le sol du panorama pour s'approcher d'un des mannequins pétris de douleur.[68]

A cet instant précis du récit, ni les spectateurs, ni l'homme-araignée ne savent qu'Akechi a procédé à un échange : pour les premiers, il ne peut s'agir que de mannequins, pour le second, il est sur le point de dévoiler son crime et pense avoir affaire à des corps inertes. Quant aux lecteurs, les pages précédentes, même si rien n'est clairement dit, leur laissent présager que les jeunes femmes promises à la mort ont été sauvées d'une façon ou d'une autre. En effet, il n'est pas envisageable qu'Akechi échoue à si grande échelle : le lecteur s'attend donc à un rebondissement avec le sauvetage des victimes. Il est donc dans une position d'attente, dans un entre-deux, mais finalement confortable pourrait-on dire, avec deux récits parallèles se jouant sur les deux niveaux du panorama.

Le lecteur assiste à un spectacle de panorama classique où les invités s'étonnent du réalisme de la vision proposée[69] : entièrement pris par le système optique du panorama, ils marquent leur étonnement, comme prévu :

---

[67] Hosoma Hiromichi évoque l'« expérience à créer de la profondeur » pour définir le panorama (*op. cit.*, p. 106).

[68] 彼は見物人達の前に立って、一場の挨拶を試みた。『邪悪の美』に関する彼の持論を述べ、このパノラマが如何にそれを叶った見世物であるかを説明し、彼自身邪悪の芸術家であり、このパノラマ館は邪悪の美の最高殿堂であることを説いた。　挨拶が終ると、彼は柵を排してパノラマ場の土間に降り立ち、一つの苦悶人形の側へ近づいて行った。 ERZ 5, 425.

Sonoda Daizô l'homme-araignée se changea, enfila son costume à queue de pie qu'il avait préparé, et emmena ses invités dans le panorama. Ces derniers traversèrent le tunnel plongé dans l'obscurité, quelque peu inquiets. A sa sortie, ils trouvèrent une série de sièges en cercle réservés pour eux. […]

Bientôt, alors que l'homme-araignée appuyait sur un interrupteur après l'autre, la salle commença à s'illuminer légèrement : tout d'abord, le bleu foncé du maquillage des acteurs de kabuki, pour la mort, ensuite, le rouge écarlate du sang qui gicle, enfin, les nuages mauves qui s'étirent, et au-dessus, flottant, la statue dorée de Bouddha.

En regardant attentivement, on pouvait voir une montagne de sabres. Un étang de sang. Un enfer bouillonnant. Et aussi loin que le regard portait, un amoncellement de femmes nues, grouillantes comme d'innombrables chenilles. Des cris de stupeur s'élevèrent parmi les spectateurs.

Ce qui les étonna le plus fut l'aspect des mannequins dénudés au premier plan. Là, ils prenaient les poses les plus étranges qui soient, dont on avait peine à penser qu'elles soient possibles pour un corps humain. […]

Les spectateurs un peu fragiles ne pouvaient s'empêcher de détourner leur regard devant tant de cruauté, tant d'amoralité.[70]

Rapporté à la métaphore de la fiction, le lecteur assiste à cette suspension volontaire de l'incrédulité (des spectateurs)[71] que reprend à son compte Kinoshita Naoyuki lorsqu'il explique qu'il était exigé des spectateurs d'un panorama d'« abandonner leur imagination » et de « suspendre leur jugement »[72]. Malgré l'invraisemblance de ce qu'ils ont devant leurs yeux, ils croient à ces terribles images. Le lecteur des textes de Ranpo, lui, se trouve dans une toute autre configuration : respectant le contrat de lecture, il ne doit pas – et ne peut pas – s'identifier aux personnages (pas d'illusion référentielle). Nous pourrions ajouter qu'il est même en position de force car il assiste, depuis son niveau narratif, à la

---

[69] Même si ce réalisme a ses limites puisqu'il s'agit d'une représentation des enfers, avec, comme le dit l'auteur, sans doute pour détourner la censure, une touche de religiosité bouddhique, puisque toute la scène est sous l'égide du Bouddha Amida (ERZ 5, 412).

[70] 蜘蛛男の園田大造は、用意のモーニングに着かえて、客達をパノラマ場へと案内した。人々はやや不気味な思いで真暗なトンネルをくぐった。トンネルを出離れると、丸い観覧席がある。[…]やがて、蜘蛛男が押すスイッチの一つ一つに、場内はほのぼのと明るくなって行った。先ず死の隈取りの藍の色、次にほとばしる血潮の紅、最後に棚引く紫の雲、その上に浮ぶ金泥の如来像。　瞳をこらせば、そこに剣の山があった。血の池があった。熱湯地獄があった。そして、見渡す限り、数知れぬ芋虫と蠢く、裸女の山があった。見物達の間から、アッと云う感嘆の叫びが上がった。　最も人々を驚かせたのは、前景の裸体人形の有様であった。そこには、人体の構造上全く不可能と思われる、あらゆる奇怪至極な姿があった。[…]気の弱い見物人は、余りの残酷さ、みだりがましさに、思わず顔をそむけた程だ。 ERZ 5, 424-425.

[71] C'est Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) qui propose cette notion en 1817 *Biographia literaria* lorsqu'il réfléchit aux moyens d'introduire des éléments fantastiques dans sa poésie. Tout le temps de sa lecture, le lecteur doit accepter de mettre de côté son scepticisme devant des événements visiblement incompatibles avec sa réalité.

[72] Kinoshita Naoyuki , *op. cit.*, p. 224.

mise en scène de l'illusion référentielle sur les spectateurs qui représentent d'autres lecteurs, ceux de l'histoire narrée dans le panorama.

Dans le même temps, le lecteur de *L'homme-araignée* assiste à une seconde scène qui se situe à un niveau différent, celle de l'illusion même proposée aux spectateurs. Dans cet espace, le lecteur se retrouve dans la position d'un lecteur plus traditionnel de Ranpo, confronté à la mise à jour de la structure de la fiction. En d'autres termes, en poussant la barrière[73], le lecteur, en quittant la focalisation axée sur les spectateurs, pénètre dans un espace où l'illusion n'est plus de mise : il suit l'explication d'Akechi pour comprendre comment toute la fiction panoramique proposée aux spectateurs a pu s'installer. L'échec de l'homme-araignée ne pourra le mener qu'à la fin induite par la clôture de son propre récit : le suicide dans son propre panorama, en se jetant sur les sabres. D'ailleurs, c'est paradoxalement lorsqu'il pénètre dans la fiction de son œuvre que le criminel se rend compte qu'il a été trompé lui aussi, alors que tout le temps où il se trouvait au niveau des spectateurs, il ne s'était rendu compte de rien. Les dernières phrases du texte sont explicites.

> Ainsi, l'homme-araignée, ce criminel et scientifique – quelle ironie du destin ! – s'était donné la mort sur la montagne de sabres du panorama infernal qu'il avait lui-même créé.[74]

Le texte s'arrête de manière abrupte avec cette remarque. Mais pouvait-il en être autrement ? Le criminel, support de la fiction, a disparu : par conséquent le texte ne peut plus continuer. Le panorama a donc deux fonctions dans *L'homme-araignée* : il joue son rôle d'espace d'expression de la fiction et il est aussi lieu de description du mécanisme de cette même fiction. En effet, l'histoire qui se déroule tout le long des plusieurs centaines de pages que forme cette œuvre trouve son aboutissement au niveau de la fiction, comme l'illusion créée par l'homme-araignée. Mais Ranpo, dans son œuvre pédagogique, a déjà déconstruit cette illusion en amenant le lecteur dans les coulisses, ici le diorama au pied des spectateurs.

Cette conclusion rappelle des explications données par les différents détectives à la fin de leur enquête, moment attendu par tous, les personnages et les lecteurs. Mais Ranpo se différencie des autres écrivains en utilisant le spectacle comme métaphore parce qu'il marque spatialement cet instant si important, en le rapprochant en quelque sorte de son lecteur par le jeu complexe des niveaux d'explication. C'est l'espace fictionnel du spectacle

---

[73] Voir p. 369.

[74] かくして、学者殺人蜘蛛男は、何という因縁であろう。彼の創造したパノラマ地獄の剣の山に、彼自ら処刑したのだ。 ERZ 5, 431.

qui s'arrête (par la mort dans son décor du criminel) et non pas la lecture : les personnages-spectateurs, quasiment absents dans les dernières pages du récit, ne sont pas concernés. Et pour cause, car ils ne font pas partie de la fiction qui se joue dans le dispositif du panorama. Ils restent à l'écart, dans leur zone « réservée », en hauteur par rapport à la scène d'arrestation et d'explication de l'homme-araignée. Ils ne regardent d'ailleurs même plus : « Les spectateurs, devant tant de cruauté, n'osaient plus regarder la scène »[75].

Le lecteur, à la fin du récit, revient d'une expérience complexe où se sont mêlés – au cours d'un spectacle visuel – expérience de l'illusion référentielle (à travers la focalisation sur les invités) et décryptage de la fiction comme dispositif artificiel (en suivant Akechi à l'intérieur même du panorama).

La lecture comme clé de l'énigme : *L'île panorama*

L'autre texte fondamental pour comprendre l'importance de cette attraction est *L'île panorama*. Cependant, cette fois, la seconde partie du récit a lieu entièrement à l'intérieur du panorama, et non plus dans un entre-deux où les personnages vont et viennent.

La comparaison de cette œuvre avec l'essai déjà cité plus haut, publié quelques mois plus tôt[76] montre combien Ranpo intégrait le résultat de ses recherches dans la fiction au point que l'on retrouve les mêmes expressions dans les deux textes. Dans la fiction, le créateur de l'île panorama s'adresse à Chiyoko, la femme de celui dont il a pris la place, en ces termes :

> J'ai voulu édifier sur cette petite île plusieurs mondes. Est-ce que tu sais ce qu'est un panorama ? C'était une attraction très à la mode au Japon quand j'étais encore un écolier. Les spectateurs doivent d'abord traverser un couloir étroit complètement noir. Puis, lorsqu'ils en sortent, un paysage s'ouvre soudain à leurs yeux, un autre monde. Un monde complet, différent de celui dans lequel ils mènent leur vie quotidienne, s'étend au loin. Quelle supercherie étonnante ! Hors du bâtiment continuent à rouler les tramways, les stands des bonimenteurs s'étirent le long des rues comme les échoppes des commerçants. […]
>
> Hors du panorama s'étendait assurément la ville à laquelle nous sommes habitués. Mais dans le bâtiment, on avait beau chercher de tous les côtés, la cité avait complètement disparu et à la place, les plaines de Mandchourie s'étendaient à perte de vue, au-delà de l'horizon. Ainsi, au même endroit, deux mondes, une plaine et une ville, coexistaient. Ou tout le moins, l'illusion nous en était donnée.

[75] 見物達は余りの残酷さに、正視するものもなかった。ERZ 5, 431.
[76] Nous rappelons les dates de publication de *L'île panorama* : octobre 1926 à avril 1927. L'essai « L'attraction du début du siège de Port-Arthur » date d'août 1926 (voir p. 359).

> Comment faisait-on ? Comme tu le sais, on entourait les places des spectateurs d'un haut mur sur lequel était peint un paysage, juste devant on installait de la véritable terre, de vrais arbres et des mannequins. Ainsi on ne pouvait plus discerner la limite entre ce qui était vrai et ce qui était peinture, et, pour cacher le ciel, on installait un grand auvent au dessus des spectateurs. C'était tout ![77]

Ce récit représente l'archétype de l'intégration dans la fiction des techniques du panorama et son application à la lecture, à travers les yeux des personnages. Le phénomène d'identification incite à confondre le criminel et constructeur de l'île panorama, Hitomi Hirosuke, avec Ranpo. Le narrateur avertit les lecteurs que, comme dans les « histoires à l'ancienne » (「古風な物語」, « kofû na monogatari »), l' « apogée » (「クライマックス」, « kuraimakkusu ») est suivie de la « catastrophe » (「カタストロフィ」, « katasutorofi »)[78]. L'enquête, menée par le détective Kitami Kogorô, va conduire à la perte de Hitomi et de son œuvre : la clé de la résolution s'appuie sur la lecture d'un récit, *RA no hanashi* (『RAの話』, L'histoire de RA), écrit par Hitomi, dans lequel il développe sa vision d'une île panorama. « RA », même si rien ne le confirme, peut, parmi les possibilités d'interprétation offerte au lecteur, être lié à Ranpo, du fait de la similitude des premières lettres de leur pseudonyme[79]. Par conséquent se dégage une structure de *L'île panorama* en gigogne où le lecteur assiste au décryptage de l'énigme du roman par le détective, à travers la lecture d'un autre récit qui raconte l'histoire de RAnpo. Cette île n'est donc que la réalisation d'une métafiction exprimée dans cet ouvrage.

Le décalage classique des romans policiers du type de *L'île panorama* où la victime est connue dès les premiers pages (le lecteur, tout au long de l'enquête du détective, plutôt

---

[77] 私はのこの小さな島の中で幾つかの世界を作ろうと企てたのだよ。お前はパノラマというものを知っているだろうか。日本では私がまだ小学生の時分に非常に流行した一つの見世物なのだ。見物は先ず細い真暗な通路を通らねばならない。そしてそれを出離れてパッと眼界が開けると、そこに一つの世界があるのだ。今まで見物達が生活していたのとは全く別な、一つの完全な世界が、目も遥かに打続いているのだ。何という驚くべき欺瞞であっただろう。パノラマ館の外には、電車が走り、物売りの屋台が続き、商家の軒が並んでいる。[…]　パノラマ館の外には確かに日頃見慣れた市街があった。それがパノラマ館の中では、どの方角を見渡しても影さえなく、満州の平野が遥か地平線の彼方まで打続いているのだ。つまり、そこには同一地上に平野と市街との二重の世界が在る。少くともそんな錯覚を起させる。その方法というのはお前も知っている通り、景色を描いた高い壁で以て見物席を丸く取囲み、その前に本当の土や樹木や人形を飾って、本物と絵との境をなるべく見分けられぬ様にし、天井を隠す為に見物席の廂を深くする。ただそれ丈けのことなのだ。 ERZ 2, 445-446.

[78] ERZ 2, 474.

[79] C'est le pas que franchit Okamura Tamio 岡村民夫 dans l'essai intitulé « *Panorama-tô kidan*-ron aruiwa RAMPO no hanashi » (「「パノラマ島奇談」論あるいは RAMPOの話」, « A propos de *L'île panorama*, ou l'histoire de RAMPO »). Il s'intéresse à la significiation de certains mots-clés et leur analogie, par exemple entre panorama et Ranpo. Il considère aussi que le RA de *L'histoire de RA* est un pont entre le panoRAma et RAnpo (in Fujii Hidetada (dir.), *op. cit.*, p. 189).

que d'essayer de le dépasser, accompagne sa réflexion, sa manière d'aboutir à la résolution, sa lecture) implique dans ce texte que le lecteur suit le détective/lecteur, dans sa réflexion mais aussi, dans la première partie du texte, le criminel, Hitomi, qui par le jeu des pseudonymes[80], RA/Ranpo, se révèle être un double fictionnel de Ranpo. Hitomi se présente d'ailleurs explicitement comme un écrivain lorsqu'il explique à Chiyoko le fonctionnement du panorama et les motivations de son créateur :

> Tout comme un écrivain sur sa feuille de papier ou un acteur sur scène créent chacun à sa manière un monde différent, il a sans aucun doute tenté lui aussi, grâce à une technique scientifique de son cru, de donner naissance à un autre monde, immense, dans ce tout petit bâtiment.[81]

La question dans *L'île panorama* n'est pas non plus de savoir qui a tué : le lecteur est plutôt amené à se demander comment le détective va démasquer Hitomi. Pas de course-poursuite, pas de joute verbale, la résolution de l'énigme passe ici par la lecture d'un autre récit oublié (mais dont on ne sait finalement rien du contenu à part les quelques lignes dont fait part Kitami). Le panorama, thématique des deux textes, est désigné comme le lien entre les deux fictions et devient donc la clé pour découvrir la vérité dans ce meurtre. D'ailleurs, le détective n'a finalement guère besoin de mener l'enquête (Où Hitomi a-t-il caché le corps de Chiyoko ?) puisque la solution est textuellement indiquée dans *L'histoire de RA* :

> D'ailleurs, et c'est une chance pour moi, mais peut-être l'avez-vous aussi oublié, cette cachette était parfaitement suggérée dans *L'histoire de RA*. Dans ce récit, le personnage répondant au nom de RA, de par sa fascination pour l'anormal, avait décidé au moment d'élever la grande colonne en béton de sacrifier une femme en l'y plongeant vivante. Il copiait en celant les anciennes légendes de construction de ponts (comme il s'agit d'un roman, on peut tuer à volonté).[82]

---

[80] On pourrait ajouter dans ce jeu complexe de miroir que les noms des deux personnages principaux constituent eux-mêmes des références explicites à l'acte de regarder. Hitomi, 人見, s'écrit avec les deux caractères « homme » et « voir » et pourrait donc signifier « voir les hommes » tout en sachant que le mot « hitomi » signifie aussi « pupille ». Kitami, 北見, quant à lui, signifie « voir le Nord » (tandis que son prénom est emprunté à celui d'Akechi). La question de l'onomastique des personnages créés par Ranpo constitue à elle seule une énigme. Okamura Tamio, dans le même essai (voir note précédente) développe aussi toutes les potentialités onomastiques de ce récit.

[81] 丁度小説家紙の上に、俳優が舞台の上に、夫々一つの世界を創造する様に、彼も亦、彼独特の科学的な方法によって、あの小さな建物の中に、広漠たる別世界を創作しようと試みたものに相違ないのだ[。] ERZ 2, 446.

[82] ところで、私にとって好都合だったのは、これもあなたはお忘れなすっているかも知れませんが、『RAの話』にその隠し場所がちゃんと暗示されてあったのです。あの小説にはRAという男のアブノマルな好みから、コンクリートの大円柱を立てる際に、昔の橋普請などの伝説を真似て、（小説のことですから人を殺すのは自由自在です）必要もないのにそのコンクリートの中へ、一人の女を人柱として生埋めにすることが書いてありました。ERZ 2, 484-485.

La résolution par la lecture doit nous amener à conclure que l'intertextualité qu'utilise le détective pour dénouer l'affaire est un outil de lecture que propose Ranpo à ses lecteurs. Nous retrouvons ici ce phénomène intertextuel fondamental pour comprendre la volonté éducatrice de Ranpo. Par effet de miroir, le lecteur (assimilé au détective) déjoue le criminel (l'écrivain) en lisant son œuvre.

Métaphoriquement, le lecteur est ainsi invité à comprendre que la vérité du récit se trouve dans cette construction qui domine un monde entièrement artificiel, créé à la fois par le criminel et l'auteur de fiction. Et résoudre l'énigme revient avant tout à lire le texte original avec en son centre cette tour circulaire dans laquelle il faudra monter pour avoir une vue d'ensemble du paysage, et donc du récit[83].

Traverser les différents panoramas comme le fait le lecteur puis, dans un second temps, prendre de la hauteur et surplomber ces paysages correspond au trajet lectoral que Ranpo propose à ses lecteurs.

Avec ces deux textes, *L'homme-araignée* et *L'île panorama*, Ranpo enseigne ainsi à ses lecteurs, dans un acte participatif, à cheminer à travers les *tanteishôsetsu*. *L'homme-araignée* encourage le lecteur à prendre conscience de l'artificialité de la fiction et du fonctionnement de l'illusion référentielle tandis que *L'île panorama* développe l'idée selon laquelle le roman de détective est avant tout une aventure intertextuelle. De plus, tous ces dispositifs didactiques ont été rendus possibles par les techniques de spectacularisation : Ranpo donne à voir, il *spectacularise* non seulement l'acte de lire mais aussi la « mise en fiction ».

[83] Cette tour érigée au milieu de l'île, dont l'objectif premier est d'admirer les différents panoramas, peut être rapprochée de la tour centrale du Panoptique de Jeremy Bentham (1748-1832). En effet, dans les deux cas, ces constructions verticales, placées au centre d'un lieu clos, permettent aussi une surveillance sans que celui qui contrôle ne soit vu. Dans *Surveillet et punir*, Michel Foucault développe longuement les effets du Panoptique sur les prisonniers et les surveillants. Il écrit notamment : « De là, l'effet majeur du Panoptique, induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinue dans son action ; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice ; […] bref que les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs » (Michel Foucault, *Surveiller punir : naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975, p. 234-235). La configuration sur l'île panorama est très proche des explications de Foucault : Hitomi règne sur son territoire avec sa « femme » dont tous les habitants de l'île pense qu'elle est encore vivante (ils ne la voient pas – et pour cause) et qu'elle demeure dans la tour. Ils sont donc prisonniers de leur propre illusion. Ce dispositif auto-régulé de surveillance sera mis en brèche lorsque le détective Kitami refusera d'entrer dans ce cadre relationnel et provoquera ainsi la mort du créateur de l'île et l'abandon du lieu.

Regarder ou lire ? – autour de *Mirage*

Il semble paradoxal d'en appeler à l'acte de regarder quand il s'agit d'étudier la lecture[84]. Certes, lire, c'est d'abord et avant tout déchiffrer des signes visuels. Mais, chez Ranpo, regarder, va bien au-delà de ce simple aspect physiologique. Nous venons de constater que le lecteur était invité dans les œuvres de cet écrivain à participer au cheminement du récit grâce à son positionnement particulier par rapport aux différentes scènes. Dominer, avoir une vue d'ensemble permet dans *L'île panorama* non seulement à son créateur de profiter pleinement de son œuvre mais aussi au détective de résoudre l'énigme. En fait, c'est toute une série de récits qui adoptent cette vision plongeante, position qui permet chaque fois à celui qui l'utilise de saisir la globalité du récit[85]. Pourtant, dans le même temps, ce type de regard oblige le spectateur à s'éloigner de la scène. Comme nous allons le développer dans les exemples suivants, l'acte de voir, tout comme l'acte de lecture induit par les textes de Ranpo, provoquent la coupure du lien entre l'objet/le récit regardé et celui qui regarde, rendant de fait obligatoire l'intervention d'une médiation, le commentaire. *Mirage*[86], nouvelle sous l'égide de l'illusion visuelle, en est un exemple emblématique. Dès les premières lignes, le regard est présenté comme la thématique essentielle du texte :

> De trois choses l'une : ou bien j'ai rêvé l'histoire que je vais vous raconter ; ou bien j'ai été la victime d'une hallucination visuelle dans un moment de délire ; à moins que je n'aie eu tout simplement affaire à un fou en rencontrant cet homme

[84] Julia Kristeva déclarait en 2012 au cours d'un entretien à propos du roman policier : « […] on ne lit pas un polar, on le visionne. Il était inéluctable que le roman policier s'achève ou triomphe, si vous préférez, en feuilleton filmique » (« Paroles d'écrivain », *Le Magazine littéraire* [dossier : « le polar aujourd'hui »], propos recueillis par Clémentine Baron, n°519, mai 2012, p. 56).

[85] Pour une autre approche du regard et de la vision chez Ranpo, on pourra se reporrter à Nakagawa Shigemi, « Shikakusei no naka no bungaku : Edogawa Ranpo *Kagami jigoku* no sekai » (「視覚性のなかの文学—江戸川乱歩の「鏡地獄」の世界」, « La littérature dans la perception optique : le monde de *L'enfer des miroirs* d'Edogawa Ranpo »), *Nihon bungaku* (『日本文学』, Littérature japonaise), 10 avril 2011 et à Igarashi Yoshikuni, « Edogawa Rampo and the Excess of Vision : an Ocular Critic of Modernity in 1920s Japan » (« Edogawa Ranpo et l'excès de vision : une critique oculaire de la modernité du Japon des années vingt », *Positions : East Asia Cultures Critique*, Durham (Caroline du Nord) : Duke University Press, volume 13, n°2, Automne 2007, p. 299-327. Les deux essais, en s'appuyant sur des postulats théoriques différents (le premier étant une approche plutôt philosophique tandis que le second prend appui sur la psychanalyse lacanienne) proposent des conclusions relativement proches : *L'enfer des miroirs* qu'ils ont en commun dans leur corpus de référence démontre la difficulté d'une véritable compréhension de soi et l'importante problématique donnée de la vision dans la modernité du XXe siècle. Nakagawa Shigemi s'est plus largement intéressé à ces questions dans son ouvrage : *Modaniti no sôzôryoku : bungaku to shikakusei* (『モダニティの想像力—文学と視覚性』, L'imagination de la modernité : la littérature et la perception optique), Tôkyô : Shin.yôsha, 2009.

[86] Publiée en juin 1929 dans *Shinseinen*.

> qui voyageait avec son *oshie*[87]. Chacun sait que le songe nous permet parfois de jeter un regard furtif sur un monde en décalage avec le nôtre. Les fous, eux aussi, sont capables de voir et d'entendre des choses imperceptibles au commun des mortels. Toujours est-il que, par le plus grand des hasards, j'ai peut-être entrevu le coin d'un autre univers situé hors du champ de vision habituel, et ce, grâce à la magie de l'atmosphère qui joua soudain le rôle de lentilles grossissantes. (Incipit de *Mirage*)[88]

L'incipit ne laisse pas de doute : l'histoire qui va être dévoilée aux lecteurs prend sa source dans une vision furtive, reprenant en cela une thématique chère à Ranpo, le voyeurisme. Ce motif s'appuie dans cette nouvelle sur un développement narratif proche de l'expérience qu'on peut avoir dans un panorama. Ainsi cette nouvelle, autant dans sa structure interne que dans les thématiques abordées, unit les deux possibilités visuelles les plus marquantes de la lecture des œuvres de Ranpo : le panorama (qui ouvre la porte vers Asakusa) et la tour (lieu de convergence des regards dans le même quartier). En effet, *Mirage* fonctionne sur deux niveaux textuels impliqués par ces espaces : l'histoire racontée par le narrateur dans le train de retour d'un séjour à Uotsu (pour tenter d'y voir un mirage) et l'histoire enchâssée narrée par la personne que le narrateur rencontre dans le wagon. De plus, chaque niveau textuel propose une appréhension différente de la vision, basée sur une de ces deux attractions majeures d'Asakusa : le voyage à Uotsu et en train reprend les sensations, les descriptions d'un spectateur de panorama, tandis que l'histoire du narrateur du récit enchâssé réutilise les éléments propres à la Tour d'Asakusa.

Comme le rappelle Ranpo maintes fois, le panorama a ceci de particulier que pour y avoir accès il faut passer un long tunnel sombre permettant de faire la transition entre le monde « réel » et le monde recréé à l'intérieur de l'attraction. Dans *Mirage*, on retrouve plusieurs fois ce motif du tunnel, de l'obscurité qui permet cette fois-ci de passer d'un niveau narratif à un autre. Le train (longiligne tel un tunnel) roule en pleine nuit :

> Dans l'obscurité insondable, notre wagon long et étroit avançait en un mouvement continuel, cahotant, bringuebalant, seul au monde. Régnait à bord du compartiment plongé dans la pénombre une atmosphère de fin des temps : il n'y avait que nous deux et l'univers ne comportait plus aucune trace de vie.[89]

---

[87] Voir note 6, p. 180.

[88] この話が私の夢か私の一時的狂気の幻でなかったならば、あの押絵と旅していた男こそ狂人であったに相違ない。だが、夢が時として、どこかこの世界と喰違った別の世界を、チラリと覗かせてくれる様に、又狂人が、我々の全く感じ得ぬ物事を見たり聞いたりすると同じに、これは私が、不可思議な大気のレンズ仕掛けを通して、一刹那、この世の視界の外にある、別の世界の一隅を、ふと隙見したのであったかも知れない。 ERZ 5, 11 (Edogawa Ranpo, *Mirage*, trad. du japonais par Karine Chesneau, Arles : Philippe Picquier, 1993, rééd. 2000, p. 7).

[89] 際涯のない暗闇の中に、私達の細長い車室丈けが、たった一つの世界の様に、いつまでもいつまでも、ガタンガタンと動いて行った。そのほの暗い車室の中に私達二人丈けを取り残して、全世界が、あら

Le compartiment, métaphore d'un changement de monde, joue ainsi parfaitement le rôle du tunnel du panorama. Pour bien renforcer ce phénomène de passage, dû principalement à l'obscurité, le personnage narrateur ferme les yeux lorsque son compagnon de voyage lui propose de lui raconter l'étrange histoire de cet *oshie* :

> Après y avoir jeté un coup d'œil furtif, je fermai involontairement les yeux. Pour quelle raison avais-je agi ainsi ? Encore maintenant je l'ignore, mais pendant de longues secondes, je gardais les yeux fermés, comme guidé par une force surnaturelle. Quand je me décidai à les rouvrir, une chose *étrange* se tenait devant mes yeux, que je n'avais jamais vue auparavant.[90]

Le narrateur, en ouvrant les yeux, en revenant à la clarté, découvre un autre monde, celui de l'*oshie* qui permet le déploiement du récit étrange qu'il va écouter. D'ailleurs, quand ce dernier voudra regarder précisément le tableau, il lui sera proposé des jumelles – autre métaphore de tunnel optique. Nous avons déjà vu combien les techniques du panorama avaient impressionné Ranpo et nous pouvons ici dans cet extrait assister à sa réutilisation d'un point de vue narratif. Tout comme le spectateur d'un panorama a besoin de cet espace sombre pour pénétrer dans un autre récit, le lecteur identifié à un « raconté » pour Ranpo a besoin d'un espace de transition pour évoluer de la réalité qui l'entoure à celle du récit. Ce temps transitoire est rendu possible dans les œuvres de Ranpo par la présence d'un « conteur », le narrateur qui peut être identifié dans de nombreux arts du spectacle au Japon au conteur de *rakugo* ou *kôdan*, au conférencier du cinéma muet, au bonimenteur des *misemono*. Cet intercesseur/narrateur occupe souvent une première partie des textes de Ranpo, présentant ce qui va se passer. Nous pensons ainsi que la mise en abyme dont nous avons longuement discuté trouve son origine chez Ranpo dans le système des arts du spectacle au Japon.

Seconde étape de *Mirage*, le récit intradiégétique du compagnon de voyage du narrateur. Ici, plus de panorama mais, la tour d'Asakusa. Sa présentation par celui qui prend à son tour le statut de narrateur résume parfaitement l'image que veut en faire ressortir Ranpo, image très proche de la tour de *L'île panorama* :

ゆる生き物が、跡方もなく消え失せてしまった感じであった。 ERZ 5, 15 (Edogawa Ranpo, *Mirage*, trad. du japonais par Karine Chesneau, p. 13-14).

[90] 私は人目チラッと、その表面を見ると、思わず目をとじた。何故であったか、その理由は今でも分らないのだが、何となくそうしなければならぬ感じかして、数秒の間目をふさいでいた。再び目を開いた時、私の前に、嘗て見たことのない様な、奇妙なものがあった。 ERZ 5, 17 (Edogawa Ranpo, *Mirage*, trad. du japonais par Karine Chesneau, p. 15).

> Etes-vous déjà monté tout en haut de la tour ? Ah ! Vous n'êtes jamais monté ? Quel dommage… Quel diabolique magicien a bien pu la construire ? C'est vraiment un bâtiment incroyable et unique en son genre. Pour la façade, on dit que c'est l'œuvre d'un architecte italien[91]. Pensez donc ! Dans le parc d'Asakusa, à cette époque, il y avait des attractions foraines comme l'homme-araignée, le petit théâtre ambulant du stéréoscope, la toupie du vendeur de poudre de dentifrice, l'acrobate sur ballon, la danse du sabre des jeunes filles et, un peu moins connu, le panorama du mont Fuji et le labyrinthe. N'avez-vous pas été éberlué de voir qu'un édifice en brique de cette dimension ait poussé là comme un champignon ?[92]

Cette tour a cette particularité de dominer toutes les attractions d'Asakusa. Elle permet donc d'avoir à ses pieds le plan du quartier. C'est d'ailleurs cet aspect qui est mis en avant dans l'épisode du frère tombant amoureux de la femme de l'*oshie*. Par deux fois, une illusion d'optique est utilisée : en haut de la tour lorsque le frère découvre par hasard cette femme qu'il ne sait pas encore être une représentation inerte : au bas de la tour, lorsqu'il demande à son jeune frère, le narrateur, d'inverser les jumelles pour le faire rétrécir jusqu'à ce qu'il puisse pénétrer dans le tableau. La vision plongeante que provoque la tour d'Asakusa, telle qu'elle est présentée de manière fantastique dans *Mirage*, nous paraît très importante pour comprendre comment Ranpo positionne son lecteur.

Le regard en plongée, selon l'interprétation de Hosoma Hiromichi 細馬宏通 à travers son étude sur la tour d'Asakusa, est un phénomène de la modernité, l'expression d'un « regard moderne » (「〈近代〉のまなざし」, Kindai no manazashi), comme l'indique le sous-titre de son ouvrage *La tour aux douze niveaux d'Asakusa*[93]. Les avions, les ballons publicitaires, la présence systématique de tours dans les différentes expositions de la première moitié du XXe siècle, etc., des motifs que l'on retrouve dans l'œuvre de Ranpo, participent de cette modernité et proposent au lecteur une autre vision du monde, fortement liée au progrès technologique. Mais ce nouveau regard implique par conséquent

---

[91] Ranpo, dans la version originale, donne le nom de cet architecte italien : il s'appellerait Burton. Il s'agit en fait d'un ingénieur des ponts et chaussées anglais. Invité par le gouvement japonais pour mettre en place le système des égoûts, il s'installe au Japon en 1887 et y réside jusqu'à son décès en 1899 (d'après ERZ 5, 638).

[92] あなたは、十二階へ御昇りなすったことがおありですか。アア、おありなさらない。それは残念ですね。あれは一体どこの魔法使が建てましたものか、実に途方もない、変てこれんな代物でございまいしたよ。表面は伊太利の技師のバルトンと申すもの設計したことになっていましたがね。まあ考えて御覧なさい。その頃の浅草公園と云えば、名物が先ず蜘蛛男の見世物、娘剣舞い、玉乗り、源水の独楽廻しに、覗きからくりなどで、せいぜい変った所が、お富士さまの作り物に、メーズと云って、八陣隠れ杉の見世物位でございましたからね。そこへあなた、ニョキニョキと、まあ飛んでもない高い煉瓦造りの塔が出来ちまったんですから、驚くじゃござんせんか。 ERZ 5, 25 (traduction Karine Chesneau, p. 25-26).

[93] Hosoma Hiromichi, *Asakusa 12-kai : tô no nagame to 'kindai' no manazashi* (『浅草十二階—塔の眺めと〈近代〉のまなざし』, La Tour aux 12 niveaux d'Asakusa : les paysages des tours et le regard 'moderne', Tôkyô : Seidosha, 2001.

une transformation de la narration. De nombreux personnages dans l'œuvre de Ranpo[94] partagent un point commun : le passage du haut (de l'extérieur de l'histoire en train de se dérouler *sous* leurs yeux) vers le bas (à l'intérieur) signifie littéralement leur chute. Le frère amoureux ne comprend où se trouve la jeune femme qu'en descendant de la tour, l'homme-araignée ne remarque la supercherie d'Akechi et ne devient acteur de son panorama qu'en se jetant sur les sabres de son propre spectacle. Tant qu'il reste au niveau de l'estrade centrale, il ne peut faire partie de l'action. Hitomi Hirosuke de *L'île panorama*, se fait exploser dans un feu d'artifice, pour échapper au détective mais aussi, nous semble-t-il, pour participer pleinement, en tant qu'acteur et non comme spectateur, à sa création utopique. Quant à Gôda du *Promeneur des combles*, son ennui chronique le rattrape rapidement et ne il ne peut se contenter de rester dans les combles : il va intervenir en tuant un des habitants de la pension, début de sa chute.

Ces quatre exemples (*Mirage, L'homme-araignée*, *L'île panorama* et *Le promeneur des combles*) déploient le même dispositif : le spectateur, s'il veut garder son statut, ne doit pas avoir accès à l'histoire. Nous pouvons établir une analogie entre ce spectateur et le lecteur[95]. Ranpo, dans les œuvres que nous avons présentées ci-dessus, met donc en scène des spectateurs – en fait très souvent des voyeurs – qui assistent au déroulement d'une histoire, tout comme le lecteur suit au fil des pages une histoire. On voit quelle conclusion nous pouvons tirer de cette analogie : l'effet-miroir des textes de Ranpo donne au lecteur un modèle, un code de lecture exemplaire du roman de détective. Le lecteur doit rester à son niveau, celui de la lecture, et ne pas essayer de pénétrer le récit : les multiples appels aux lecteurs consistent finalement en des rappels statutaires. A propos du *Mystère de la chambre jaune*, Daniel Couégnas écrit que le lecteur « n'y est reçu que comme un observateur discret »[96]. Nous dirions que le lecteur de Ranpo est intrinsèquement un « observateur » au sens littéral du terme.

---

[94] Par exemple, le frère qui découvre du haut de la tour d'Asakusa la femme de ses rêves (*Mirage*), les spectateurs du panorama sanglant à la fin de *L'homme-araignée*, le créateur de l'île panorama, Gôda Saburô, le héros de la nouvelle *Le promeneur des combles* qui passe son temps à épier ses voisins par les trous du plafond de la pension où il est installé, etc.

[95] On constatera d'ailleurs que la vision plongeante développée dans les textes de Ranpo se rapproche étonnament de la façon courante de lire un texte. L'œil domine le journal, le magazine ou le livre.

[96] Daniel Couégnas, *Fictions, énigmes, images*, p. 121.

3. L'art de la parole : la pseudo-oralité des récits

Si la vision est un acte fondamental dans la compréhension des récits de Ranpo, un autre sens tient une place complémentaire : l'ouïe, symbolisée par une des sources majeures de la production sonore, la parole[97]. Dans le cadre des espaces ludiques que sont les *misemono* et les panoramas, immenses attractions visuelles s'il en est, la présence de la parole, incarnée par des bonimenteurs ou par des rabatteurs sont en fait complémentaires. Nous allons montrer dans les pages qui suivent que la représentation de l'acte de parole spectaculaire vient compléter la portée métatextuelle de l'acte de lecture des récits de Ranpo.

La place de la parole dans l'œuvre de Ranpo

Comme nous l'avons expliqué dans la première partie de notre étude, les premières expériences de « lectures » (les transcriptions de *kôdan* et les textes de Kuroiwa Ruikô) rapportées par Ranpo sont marquées par l'oralisation : il découvre la lecture à travers les voix de sa mère et de sa grand-mère. C'est aussi au moyen de cette technique de « lecture » que Ranpo explique avoir découvert pour la première fois « le plaisir des romans de détective » (「探偵小説の面白味」, « tanteishôsetsu no omoshiromi »)[98]. La lecture à voix haute qui permet une expérience partagée était encore largement pratiquée au Japon au début du XXe siècle[99] et ce d'autant plus que, paradoxalement, la diffusion de l'enseignement obligatoire et l'uniformisation de son contenu avaient fait de l'oralisation (lecture en classe, concours d'éloquence) un élément fondamental de la formation des nouvelles générations de l'ère Meiji auxquelles appartient Ranpo[100].

---

[97] On trouve aussi un troisième sens, celui du toucher, dans l'œuvre de Ranpo. L'œuvre la plus aboutie à ce sujet est sans aucun doute *La bête aveugle*. Cependant, nous ne l'aborderons pas car le toucher n'est pas impliqué dans la réflexion narratologique. Il reste un motif de l'histoire, néanmoins lié au thème de la cécité.

[98] ERZ 28, 26.

[99] Pour le passage d'une lecture oralisée à une lecture silencieuse et ses conséquences dans la vie publique, voir l'ouvrage de Nagamine Shigetoshi, *La naissance du 'citoyen lecteur' : les médias imprimés et les espaces de la lecture durant les années trente de l'ère Meiji*, p. 108-113.

[100] Voir à ce sujet l'ouvrage de Massimiliano Tomasi, *Rhetoric in Modern Japan* (La rhétorique dans le Japon monderne), Honolulu : University of Hawai'i Press, 2004, où un chapitre est consacré à la renaissance de l'art oratoire à la fin de l'ère Meiji, et plus particulièrement dans les couches étudiantes (p. 144-148). Tomasi remarque que l'Université Waseda était à la pointe de ce renouveau de la mode du discours public, avec la création de nombreuses associations promouvant l'art oratoire. En décembre 1902 est ainsi créée la Waseda Daigaku Yûbenkai (早稲田大学雄弁界, Société pour l'art oratoire de

Lire (et commenter) non seulement les œuvres d'autres auteurs mais aussi les siennes se retrouve tel un fil rouge tout au long de sa carrière. Il lit à haute voix le manuscrit du *Test psychologique* devant ses parents pour, raconte-t-il dans son autobiographie, obtenir leur assentiment sur son travail d'écrivain (alors qu'il avait dans le même temps envoyé le texte à Kosakai Fuboku pour que ce dernier, en tant que lecteur « silencieux » et spécialisé, lui donne aussi son accord). Alors que ses parents sont parfaitement capables de lire par eux-mêmes, il faut voir dans le désir de Ranpo une insistance sur l'oralisation de la lecture. Cette habitude du *rôdoku* (lecture à haute voix) continuera avec ses amis écrivains. On en trouve ainsi des références dans l'essai « Récits des coulisses » publié en juillet 1929, où il revient sur ses souvenirs d'écrivain. Tout d'abord, à propos de sa nouvelle *Le Nain dansant*, dont il écrit : « Je la lus à Yokomizo. Je cachais les faiblesses du texte grâce aux intonations »[101], puis à propos de *L'enfer des miroirs* où, cette fois, c'est Mizutani Jun qui fait office d'écoutant :

> Le lendemain matin, alors que j'avais terminé de l'écrire, Mizutani Jun vint me rendre visite. Comme de coutume, je lui lus le texte à haute voix. J'étais plutôt fier de moi mais une fois ma lecture terminée Mizutani resta silencieux. « Alors ? » lui demandai-je. Il me répondit : « Comment te dire ? ».[102]

Ces deux extraits nous montrent surtout que cette activité était habituelle (« comme de coutume ») et que Ranpo était grandement conscient de l'influence que pouvait avoir l'oralisation sur la réception d'un texte (« Je cachais les faiblesses du texte grâce aux intonations »). Il est difficile de savoir si cette pratique de lecture avant publication était commune parmi les écrivains de romans de détective (sans parler des autres genres)[103], mais c'est la nécessité qu'éprouve Ranpo d'en parler qui nous permet d'affirmer qu'il considérait une possible oralisation de son texte écrit comme particulièrement importante puisqu'elle permettait d'emporter l'adhésion de ses auditeurs, intégrant dans la structure de ses textes la

---

l'Université Waseda), société à laquelle Ranpo participera durant ses années d'études. Dans *Chronologie collages* (p. 37), il revient sur le concours du 6 décembre 1913 où cours duquel il prit la parole avec pour objectif de s'opposer à la militarisation excessive de l'Armée de Terre. Ranpo ajoute qu'il n'a pas été primé, étant novice dans les discours politiques, mais que son discours a été publié dans la revue *Yûben* (『雄弁』, Art oratoire). Cette revue avait été créée en 1910 par Noma Seiji 野間清治 (1878-1938), le créateur de la Kôdansha.

[101] 横溝君に読んで聞せる。文章の拙い所は声でごまかす。 ER2 24, 611.

[102] 書いた翌朝、水谷準君が訪ねて来た。そこで、例によって朗読をして聞いて貰った。私は少々得意であったのだが、読んでしまうと、水谷君は黙っている。『どうだい』と聞くと、『サア』と云う。 ERZ 24, 614.

[103] On pourrait faire un lien avec la pratique du « gueuloir » de Flaubert mais dans ce cas, l'écrivain français s'adressait avant tout à lui-même alors que, chez Ranpo, la présence d'un écoutant est systématique.

formation d'orateur qu'il avait suivie à l'université. On peut donc considérer que ses textes sont tout au moins porteurs d'un potentiel d'oralisation, voire d'une rhétorique adaptée.

Dans la partie précédente, avec l'analyse des appels au lecteur, nous avions vu que se mettait en place un rapport de complicité entre le lecteur et l'auteur (à travers le narrataire et le narrateur) : le premier pourra ressentir du stress, de la surprise, voire de l'horreur, mais il ne sera jamais volontairement malmené par le narrateur pour le mettre de manière définitive mal à l'aise. De plus, ces appels sont explicitement dirigés vers un *lecteur* (l'habituel « dokusha shokun ») ; on pourrait donc simplement en conclure que les récits de Ranpo se cantonnent à une interaction certes, mais dans un cadre purement textuel, ce que Walter J. Ong appelle la *literacy* dans son ouvrage majeur *Orality and Literacy : the Technologizing of the Word* (Oralité et écriture : la parole rendue technique)[104]. La « voix » de l'auteur resterait un phénomène complètement écrit du fait même que Ranpo n'interpelle pas ses lecteurs par un autre terme que celui-là même de « lecteur ». Pourtant force est de constater qu'outre l'objet écrit, un travail parallèle, au niveau de la parole, est à l'œuvre dans chacune des pages lues.

Comme nous l'avons si souvent évoqué, il nous faut revenir aux nouvelles parues dans le premier recueil, *Le test psychologique*, pour trouver le motif symbolique de ce phénomène : la première visite du narrateur chez Akechi Kogorô, dix jours après leur découverte du crime chez le bouquiniste. Le narrateur commence par décrire la pièce dans laquelle vit Akechi :

> La pièce de quatre tatami et demi où il me recevait ne payait pas de mine. Elle était submergée de livres. On voyait des bouts de natte de riz en son centre mais tout le reste n'était qu'une montagne d'ouvrages. Des quatre côtés, le long des murs et des séparations en papier, une digue de livres s'imposait au visiteur, sa base occupant toute la pièce tandis qu'elle se rétrécissait au fur et à mesure qu'elle s'approchait du plafond. Il n'y avait aucun meuble. Au point de se demander où donc il pouvait bien s'allonger dans cette pièce. En fait, il n'y avait même pas la place pour s'asseoir à deux, un invité et lui, et le moindre mouvement fait par inadvertance semblait pouvoir provoquer aussitôt l'enfouissement de la personne sous l'effondrement de la digue de livres.[105]

---

[104] Walter J. Ong, *Orality and Literacy : the Technologizing of the Word* (Oralité et écriture : la parole rendue technique), Londres/New York : Methuen, 1982.

[105] 何のことはない、四畳半の座敷が書物で埋まっているのだ。真中の所に少し畳が見える丈けで、あとは本の山だ、四方の壁や襖に沿って、下の方は殆ど部屋一杯に、上の方程幅が狭くなって、天井の近くまで、四方から書物の土手が迫っているのだ。外の道具などは何もない。一体彼はこの部屋でどうして寝るのだろうと疑われる程だ。第一、主客二人の坐る所もない、うっかり身動きし様もなら、忽ち本の土手くずれで、圧しつぶされて了うかも知れない。 ERZ 1, 197-198.

Tout comme le narrateur, le lecteur est « écrasé » par la masse de livres qui semblent former une seconde muraille dans la pièce qu'occupe Akechi. Sa vie est ainsi marquée du sceau de la lecture, du livre, de l'élément écrit, au point d'en être dangereux pour ses invités. Pourtant, quelques lignes plus loin, cette impression d'oppression que dégage la description du narrateur est contrebalancée par une autre image d'Akechi :

> Il avait environ le même âge que moi et ne devait sans doute pas avoir plus de vingt-cinq ans. Il était plus maigre et, comme je l'avais dit auparavant, il avait une curieuse façon de balancer les épaules quand il marchait. Cependant, ce n'était pas la manière d'un homme qui en imposait, mais, et je m'en vais faire une comparaison avec un homme étrange, elle me rappelait plutôt celle du récitant de *kôdan*, Kanda Hakuryû, qui avait un bras paralysé. De Hakuryû, Akechi avait tout de semblable, de son visage au son de sa voix – pour les lecteurs qui ne l'auraient jamais vu, il suffira de penser au visage d'un de vos proches, visage qui n'est pas celui à proprement parler d'un bel homme, mais qui a ce je-ne-sais-quoi de charmant et qui dégage un très grand génie. Cependant, les cheveux d'Akechi étaient bien plus longs et ébouriffés.[106]

L'élément le plus intéressant dans cette seconde citation est le fait que Ranpo ait pris comme modèle de son personnage un récitant d'un art proche du *rakugo*, le *kôdan*. A Akechi se trouvent ainsi associés non seulement un univers livresque mais aussi celui des arts de la parole. Parmi les points de ressemblance que Ranpo met en avant, il y a bien sûr l'aspect physique, ce que l'on peut considérer comme normal du moment qu'il est question de modèle, mais aussi la ressemblance de leurs voix. Que Ranpo n'ait pas utilisé un journaliste, un écrivain (alors qu'ils sont légions dans ses récits) mais un récitant dont l'insertion fictionnelle semble se satisfaire d'une pièce ensevelie sous les livres – comme s'il disposait du pouvoir de maîtriser la toute puissance de l'écrit – nous semble primordial dans la compréhension même de certains phénomènes narratifs des textes de Ranpo. Le lecteur, sans cesse convoqué par les appels du narrateur (et donc englobé dans l'illusion discursive), expérimente à nouveau une mise à distance de l'histoire, mais cette fois à travers l'utilisation du motif du spectacle de *rakugo*.

---

[106] 年は私と同じ位で、二十五歳を越してはいまい。どちらかと云えば痩せた方で、先にも云った通り、歩く時に変に肩を振る癖がある、といっても、決して豪傑流のそれではなく、妙な男を引き合いに出すが、あの片腕の不自由な、講釈師の神田伯龍を思出させる様な歩き方のだ。伯龍といえば、明智は顔つきから音声まで、彼にそっくりだ、――伯龍を見たことのない読者は、諸君の知っている内で、所謂好男子ではないが、どことなく愛嬌のある、そして最も天才的な顔を想像するがよい――ただ明智の方は、髪の毛がもっと長く延びていて、モジャモジャともつれ合っている。 ERZ 1, 198-199.

Une séance de *rakugo/kôdan* ?

Rakugo et *kôdan* ne sont pas sans rapport avec le roman de détective. San.yûtei Enchô 三遊亭延長[107] et Kairakutei Burakku (Black) 快楽亭ブラック[108], deux des grands représentants de ces arts de la parole durant l'ère Meiji, ont puisé leur inspiration pour certains de leurs récits dans les histoires criminelles de source occidentale. Dans le même temps, et comme un mouvement inverse, on trouve certains auteurs de roman de détective ayant exprimé un fort intérêt pour ce type de spectacle. Ainsi, comme le remarque Ranpo[109], Hamao Shirô était un grand amateur de *rakugo* au point d'écrire des essais traitant des relations entre les deux genres[110]. Même si Ranpo n'a pas produit ce genre d'essai, ses centres d'intérêts pour les arts populaires, sa fréquentation assidue d'Asakusa et de ses spectacles à partir du début des années dix et le fait qu'un récitant de *kôdan* soit le modèle d'Akechi Kogorô montrent son intérêt pour ces arts.

Cependant, si le détective de Ranpo est clairement inspiré du récitant de *kôdan* Kanda Hakuryû V 五代目神田伯龍 (1890-1949), ce lien entre son personnage fétiche et les arts traditionnels de la scène dépasse largement l'apparence. En fait, comme nous allons le constater dans les pages qui vont suivre, la structure des nouvelles de Ranpo correspond de manière assez remarquable, dans leur rapport à l'oralité et au lien narrateur/narrataire, à celle du *kôdan* et du *rakugo*.

Ces deux types de récits ont ceux-ci de commun qu'ils sont exercés dans la même salle (le *yose*) et qu'ils mettent en présence un auditoire et un récitant. Cependant, le *kôdan* se distingue du *rakugo* sur deux points principaux. Tout d'abord, mais pas de manière définitive, d'un point de vue des contenus, le *kôdan* préfère les « hauts faits guerriers des temps jadis ou [les] histoires édifiantes » dont l'humour est en principe exclu[111]. Ainsi, il n'y a pas de chute dans le *kôdan*. Mais surtout du point de vue de la forme, « le conteur,

---

[107] San.yûtei Enchô (1839-1900) est sans doute un des plus grands représentants du *rakugo* de la seconde moitié du XIXe siècle. Du fait de sa popularité, nombre de ses histoires ont été publiées dans les journaux contemporains. Il a ainsi joué un rôle important dans la réflexion sur la mise en place de la langue moderne.

[108] Kairakutei Burakku (1858-1923), né Henry James Black en Australie, est un des grands conteurs de *rakugo* de l'ère Meiji et du début de l'ère Taishô. Il est un des très rares, si ce n'est l'unique, étranger à avoir pu intégrer le monde des conteurs et être reconnu par ses pairs.

[109] ERZ 28, 651.

[110] Il s'agit des articles « Rakugo to hanzai » (「落語と犯罪」, « Le *rakugo* et le crime », publié en août 1927 dans *Shinseinen*) et « Hanzai rakugo kô » (「犯罪落語考」, « Réflexions sur les *rakugo* criminels », publié en septembre 1928 dans *Shinseinen*) qui donnent une vue d'ensemble des récits de *rakugo* qui abordent la criminalité.

[111] Anne Bayard-Sakai, *op. cit.*, p. 174.

narrateur en même temps qu'énonciateur, mène le récit en son nom. Les propos des personnages sont très réduits, et formulés en discours narrativisé, transposé ou rapporté ; dans les cas, exceptionnels, où ils sont au discours immédiat, ils demeurent noyés dans la narration, sans aucun déploiement des dialogues »[112]. Au contraire, le *rakugo* n'est que dialogue et ce qui est pris en charge par le narrateur dans le *kôdan* est ainsi reporté dans les discours des personnages du *rakugo*[113]. Le récitant de *kôdan* lit virtuellement une histoire (la présence d'un ouvrage posé sur son pupitre vient l'attester et l'expression en japonais « kôdan o yomu »「講談を読む」, « lire un *kôdan* », est celle utilisée pour désigner son activité[114]). Cependant il ne *lit* pas, il récite, tandis que celui du *rakugo raconte* une histoire (sans aucun support écrit, même virtuel). De ce point de vue, les nouvelles de Ranpo sont très proches de la structure narrative du *kôdan*, les interventions du narrateur étant, comme nous l'avons vu de nombreuses fois, très présentes, voire essentielles dans l'économie de ces textes[115]. Seules deux nouvelles, *La bague* et *Giwaku* (『疑惑』, Un doute)[116], sont entièrement composés de dialogues et se rapprochent en cela du *rakugo*.

Cependant, on ne peut pas dire que les textes de Ranpo, à l'instar du *kôdan*, ne font pas appel à cette *mimesis* qui serait l'apanage du *rakugo*. Toute notre analyse tend plutôt à prouver que les récits de Ranpo sont fortement mimétiques dans le sens où les dispositifs narratifs donnent l'impression au lecteur d'assister à une représentation de *kôdan* : il y aurait donc mimétisme mais à un second niveau, à un stade métadiscursif. De nombreuses nouvelles mettent ainsi le lecteur en position de spectateur d'une séance de *kôdan* : lorsque le jeune homme raconte son histoire au personnage d'Edogawa Ranpo dans *L'étrange crime du docteur Mera*, lorsque l'inspecteur/écrivain raconte l'affaire du crime par l'acide sulfurique à Inomata/Tanimura dans *La grenade*, ou bien lorsque le narrateur rapporte au narrataire ce

---

[112] *Ibid.*, p. 175.

[113] *Ibid.*, p. 175. Anne Bayard-Sakai donne par ailleurs un exemple fourni dans un article de Nagai Hiroo à propos de San.yûtei Enchô. Un texte de *kôdan* se retranscrirait ainsi : « « Bon, j'y vais », dit-il, et il sortit. Le paysage qu'éclairait la lune du treizième jour, était enseveli sous le givre ». En revanche, le même texte au *rakugo* aurait la forme suivante : « Bon, j'y vais. Quel froid ! Mais quel magnifique clair de lune ! ».

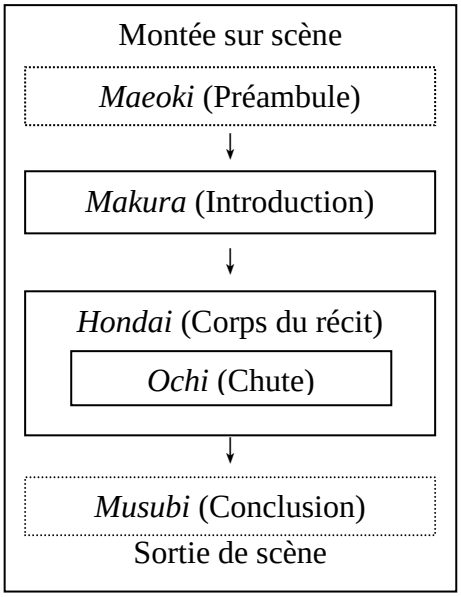
[114] Il existe un autre caractère chinois 詠 qui peut se lire aussi « yomu ». Il est cependant utilisé lorsqu'on déclame de la poésie. « Lire » et « réciter » sont ainsi très proches dans la langue japonaise.

[115] La différence entre *rakugo* et *kôdan*, jusque dans l'utilisation de ces deux termes, n'est pourtant pas si évidente. Comme l'explique Nakagomi Shigeaki 中込重明 dans *Meiji bungei to bara : wagei e no tsûro* (『明治文芸と薔薇—話芸への通路』, Le monde des lettres de Meiji et la rose : vers les arts de la parole, Tôkyô : Yûbun Shoin, 2004, p. 136), les deux termes ont été souvent employés l'un pour l'autre durant tout le XXe siècle, avec une préférence pour le premier actuellement (*rakugo* devenant un terme générique) tandis qu'au début du siècle le second terme était plus largement employé. Dans les considérations ultérieures, nous suivrons les différenciations générales que nous présentons quand nous parlons de *rakugo* et de *kôdan*.

[116] Publié les 15, 25 septembre et 15 octobre 1925 dans *Shashin hôchi*.

que lui a raconté lors d'une discussion Kurihara dans *Monogramme*, la structure enchâssée où le texte oralisé est intégré à un texte – support écrit (au minimum la revue) – permet au lecteur de faire comme s'il se trouvait en pleine séance de *kôdan*.

On peut donc affirmer que les nouvelles de Ranpo tirent leur influence de ces deux arts, la structure narrative donnant une large place au narrateur provenant du *kôdan* tandis que la chute et le mimétisme viennent du *rakugo*. Les unités de structure de récits de *rakugo* dans leur développement chronologique sont présentées de la manière suivante par Nomura Masaaki 野村雅昭[117].



Comme on peut le voir sur le schéma ci-dessus, le préambule et la conclusion viennent enchâsser le récit qui fait l'objet du spectacle. Nous avions expliqué l'importance de ce dispositif narratif dans les œuvres de Ranpo et l'hypothèse d'une influence majeure de la structure du *rakugo* sur les schémas narratifs de ses récits va être corroborée par les exemples suivants.

Reprenons la nouvelle *L'étrange crime du docteur Mera*. On pourrait parfaitement calquer sa structure sur celle d'un spectacle de *rakugo*. Le chapitre I commence par des

[117] Le *maeoki* et le *musubi* ne sont pas des éléments obligatoires. Le premier est souvent englobé dans le *makura* alors que le second peut-être absent. Le *maeoki* a généralement pour objectif d'indiquer aux spectateurs qu'une séance va commencer, de remercier ces derniers d'être venus et n'a donc pas de rapport avec le contenu de l'histoire qui va suivre. C'est le *makura* qui fait office ainsi d'introduction à cette histoire et joue le rôle de pont, de lien entre le monde de la réalité (le *yose*) et celui de la fiction (le récit). On retrouve la même structure en fin de récit si ce n'est que l'*ochi* est souvent le denier mot (alors que le *musubi*, quand il est présent, est un retour au monde du *yose* (cf. Nomura Masaaki, *op.cit.*, p. 51-60).

considérations sur la manière avec laquelle le narrateur trouve l'inspiration (préambule). Au bout de quelques lignes, un connecteur, « tokoro de »「ところで」(« au fait ») fait basculer la narration vers le sujet de l'histoire et la rencontre avec le jeune homme. Y est aussi abordée la thématique principale du récit : l'instinct d'imitation des hommes et ses conséquences (introduction). Du chapitre II à quelques lignes avant la fin se déploie tout le récit, raconté par le jeune homme (corps du récit). Ce dernier se termine par la chute, résumée en une seule phrase, très forte : « ……Le docteur Mera était mort »[118]. Les phrases qui suivent, au cours desquelles le jeune homme commente la mort du professeur, jouent le rôle de transition vers la conclusion où le narrateur se demande s'il n'a pas tout simplement rêvé[119]. Durant toute la lecture, quelle est la position du lecteur dans ce schéma ? Les dernières phrases de la nouvelle qui accompagnent du regard le jeune homme en train de s'éloigner sont particulièrement cinématographiques avec la lente disparition de sa silhouette dans le brouillard qui recouvre Ueno tandis que l'écrivain reste assis sur un rocher. C'est Ranpo qui décrit cela : le lecteur ne peut donc s'identifier au narrateur (celui-ci est trop fortement identifié à la personne de l'auteur) et se retrouve par conséquent en position de spectateur, à mi-chemin entre le *yose* et la salle de cinéma.

Enfin, l'incipit, lieu du récit où tout se noue, moment où tous les acteurs de l'acte de lecture prennent leur place, constitue précisément l'espace où la structure textuelle des récits de Ranpo est la plus identifiable à celle des histoires du *rakugo*. Comme la plupart des autres nouvelles fonctionnant sur le même modèle, le lecteur de *L'étrange crime du docteur Mera* est invité à passer, au cours de l'incipit, d'un texte où l'écrit domine, à une histoire qui repose sur l'oralité. Des éléments lexicaux viennent ainsi transformer la perception du lecteur en ce sens. Dans la nouvelle, le basculement du récit écrit vers un récit – toujours écrit – mais au contexte oralisé se produit lorsque le jeune homme rencontré par Ranpo se rend finalement compte qu'il a justement en face de lui l'écrivain, comme si la personne même de ce dernier favorisait une sorte de passage à l'oralité.

---

[118] ……目羅博士は死んだのです。 ERZ 8, 40.

[119] *Mirage* présente le même dispositif : voyage dans le train au retour d'une journée à Uotsu pour admirer ses célèbres mirages (préambule), rencontre avec le futur narrateur dans le même compartiment (introduction), récit principal racontant l'origine de l'*oshie* (corps du récit) où est incluse la chute (le frère du narrateur se trouve prisonnier dans l'*oshie*), et enfin retour au premier narrateur avec le départ du vieillard (conclusion). La fin de cette nouvelle est tout autant cinématographique que *L'étrange crime du docteur Mera* : on retrouve exactement la même technique avec la disparition du second narrateur dans la nuit noire d'une petite gare de province. La même structure est présente dans les nouvelles suivantes : *Les jumeaux*, *La chambre rouge*, *Le vol*, *Monogramme*, *Hitodenashi no koi* (『人でなしの恋』, un amour ingrat, publié dans *Sunday mainichi*, octobre 1926), *L'enfer des miroirs*, *La grenade* et dans une version dédoublée, avec deux histoires que se racontent les deux protagonistes, dans *Deux vies gâchées*.

> « Ne seriez-vous pas en train de chercher une intrigue pour un de vos romans ? J'ai en une qui pourrait vous convenir : c'est une histoire vraie que j'ai vécue moi-même. Voudriez-vous que je vous la **raconte** ? Auriez-vous la gentillesse de m'**écouter** ? »
>
> J'étais bel et bien train de chercher une intrigue. Mais, au-delà même de cela, J'éprouvais l'envie d'**écouter** le récit vécu par cet étrange jeune homme. D'après la manière de **parler** qu'il avait eue jusqu'à présent, il me semble que celui-ci ne serait absolument pas une histoire banale et ennuyeuse.
>
> « Je vous **écoute** ! Voudriez-vous m'accompagner autour d'un repas ? J'aimerai bien vous **entendre** en un endroit calme, loin de l'agitation du quartier. […]
>
> Les goûts du jeune homme me plurent. Aussi, nous nous assîmes l'un à côté de l'autre, sur un rocher dans le bosquet du promontoire surplombant le lac, et je me mis à **écouter** l'extraordinaire récit du jeune homme.[120]

Les verbes « écouter », « entendre » d'une part, et « parler, « raconter » d'autre part, se répondent tels des échos dans ces quelques lignes, ne pouvant que fortement mettre en avant l'aspect oral qui marque cette nouvelle. La structure des récits de Ranpo ne devient compréhensible que si l'on tient compte de la forte influence des arts de la parole. Ils permettent de comprendre par la mise en spectacle du roman de détective (dont la réalisation est l'enchâssement) non seulement la position du lecteur mais aussi son statut (d'écoutant, et comme nous l'avions dit, d'apprenant). Du passage de l'introduction au corps du texte, le lecteur recule d'un niveau narratologique : il passe de simple lecteur à qui s'adresse un narrateur à celui de spectateur d'un échange (ou d'un monologue). Ce dispositif vient corroborer et renforcer notre hypothèse proposée lors de l'analyse de la spectacularisation avec le panorama. Nous avions expliqué qu'il y avait là aussi une mise en retrait du lecteur, ce qui lui permettait d'assister à la mise en scène des effets de l'illusion référentielle[121].

Si les arts de la parole que sont le *rakugo* et le *kôdan* donnent une moindre place à l'élément visuel, ils appartiennent cependant au monde plus général du spectacle : on vient « voir » un spectacle même si dans ces arts-ci, il s'agit surtout d'écouter les artistes.

---

[120]「あなたは、小説の筋を探していらっしゃるのではありませんか。僕一つ、あなたにふさわしい筋を持っているのですが、僕自身の経験した事実談ですが、**お話ししましょう**か。**聞いて**下さいますか。」事実私は小説の筋を探していた。しかし、そんなことは別にしても、この妙な男の経験談が**聞いて**見たい様に思われた。今までの**話し**振りから想像しても、それは、決して、ありふれた、退屈な物語ではなさそうに感じられた。　「**聞きましょう**、どこかで、ご飯でもつき合って下さいませんか。静かな部屋で、ゆっくり**聞かせて**下さい。[…]　私は青年の好みが気に入った。そこで、あの池を見はらす高台の、林の中の捨て石に、彼と並んで腰をおろし、青年の異様な物語を**聞く**ことにした。 ERZ 8, 19-20.

[121] Voir p. 380.

La proximité des récits de Ranpo, dans leur économie narrative, avec les arts de la parole, dans une relation de complémentarité avec les arts visuels, nous invite à nous intéresser finalement à ce qui nous paraît être l'expression artistique vers laquelle tend le plus la fusion de ces deux versants des arts du spectacle : le cinéma muet accompagné de son conférencier. L'intégration des deux formats, visuel avec le cinéma, et oral avec le conférencier, renvoie à cette spectacularisation des récits de Ranpo.

La salle de cinéma : métaphore du temps de lecture ?

Le cinéma des origines est avant tout marqué par son histoire commune avec les différentes attractions en vogue à la fin du XIXe siècle. André Gaudreault, dans son ouvrage sur l'histoire du cinéma de cette période, *Cinéma et attraction*, explique que cet art jusqu'au milieu des années dix n'a absolument rien en commun avec le cinéma moderne qui se développe surtout à partir de la décennie suivante. Gaudreault, d'ailleurs, plutôt que d'utiliser le terme de « cinéma des origines » ou « cinéma primitif » pour désigner ce type de spectacle, préfère utiliser celui de « cinéma-attraction », déjà présent dans le discours des spécialistes au cours des années vingt pour différencier les deux genres de cinéma[122]. En 1912, E.-L. Fouquet faisait déjà œuvre d'archéologue du jeune cinéma qu'il replaçait dans le contexte plus général des attractions foraines.

> Le cinématographe a été longtemps considéré comme une « attraction ». C'était un des numéros de programme dans les cafés concerts et dans les music-halls, au même titre qu'un chanteur ou qu'un acrobate. […] Aujourd'hui, il n'en est plus ainsi : les spectacles cinématographiques ont en général la durée d'une soirée, et le public ne s'en lasse pas. Le cinéma n'est plus une attraction, mais un spectacle bien classé. Au contraire de ce qui se passait autrefois, c'est le cinématographe qui fait parfois appel à certaines attractions. […] D'ailleurs ce qui, dans les music-halls, les théâtres et les cirques, est considéré comme des attractions : exercices de forces, d'équilibre, d'adresse, scènes comiques, danses, peut être cinématographié et constituer un spectacle aussi intéressant qu'il peut l'être en réalité.[123]

Ranpo découvre très jeune l'art du conférencier de cinématographe. Il est ainsi fasciné par le film français *Zigomar* lorsqu'il est présenté à Nagoya par l'un des grands

[122] André Geaudrault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinéma*, Paris : CNRS Editions, 2008, p. 87.
[123] E.-L. Fouquet, « L'attraction », in *L'écho du cinéma*, n°11, 28 juin 1912, p. 1 (d'après André Geaudrault, *op. cit.*, p. 91-92). Les abréviations sont de Gaudreault.

maîtres de cette technique, Komada Kôyô 駒田好洋[124] et se rappelle durant sa période noire du début des années vingt le plaisir qu'il a éprouvé à l'écouter. Il avait tenté ainsi de devenir à son tour conférencier mais la réalité du métier, difficile et peu lucratif, lui avait vite fait abandonner ce projet. Dans la description que Ranpo donne de cette activité artistique, on retrouve ici aussi l'importance de la voix :

> Il faut monter au milieu de la scène, faire une présentation, puis dès que le film commence, s'asseoir sur le siège attribué au conférencier près de l'écran et commenter le film muet en imitant toutes sortes de voix différentes. A cette époque Tokugawa Musei[125] commençait sa carrière et la mode était encore à un style déclamatoire ampoulé.
>
> Il y avait parmi les conférenciers des salles de cinéma d'Asakusa un homme d'un âge moyen, pas le plus célèbre, qui me plaisait beaucoup. J'ai oublié son nom mais je me rappelle bien son allure. Son visage où se mélangeaient force et humour, comme lorsque riait Méphistophélès, m'attirait énormément. Maigre, habillé d'une jaquette, il montait tranquillement sur scène, et lorsque sur un ton particulièrement lent il commençait à commenter *Fantômas*, émanait de lui une force extraordinaire.[126]

Tout comme dans le cadre des lectures que Ranpo faisait à ses amis, on saisit l'importance et l'influence que peut avoir le recours à la voix, capable d'emporter un public. Ranpo accorde une place de choix à l'effroi que peut provoquer certains phénomènes visuels dans le cinéma mais il n'oublie pas, par exemple lorsque sont compilés ses essais dans *Désirs démoniaques*, d'inclure aux côtés de « La terreur au cinéma » un autre essai, « Koe no kyôfu » (『声の恐怖』, « La peur provoquée par la voix »), paru dans le numéro d'août 1926 de la revue *Fujin kôron*. Ranpo y présente les nombreux phénomènes auditifs qui lui paraissent particulièrement effrayants (écho, sifflement dans les oreilles, bruit dans les coquillages, ventriloquie) sans oublier les dernières possibilités offertes par la modernité

---

[124] Avant Tokugawa Musei, le grand maître *benshi* d'avant-guerre, Komada Kôyô (1877-1935) a créé un style particulier de présentation des films. Il répétait à l'envi durant ses présentations « sukoburu hijô» (「頗る非常」, « absolument incroyable ») au point qu'il a été surnommé Sukoburu Hijô Daihakase (le Grand Maître Sukoburu Hijô). Cf. Nagamine Shigetoshi, *op. cit.*, p. 78-88.

[125] Tokugawa Musei 徳川無声 (1894-1971) représente l'artiste aux talents multiples caractéristiques du développement des différents médias qui ont marqué le XXe siècle. Il se fait connaître en tant que conférencier de cinématographe au milieu des années dix. Il va dominer le genre jusqu'à l'arrivée du cinéma parlant. Il profite du développement de la radio, et après-guerre de la télévision, pour perpétuer ses talents d'orateur, puis d'acteur. Il a écrit aussi dans *Shinseinen* de nombreuses nouvelles humoristiques.

[126] 明るい舞台の真中に立って前説をやり、写真が映り出すと、スクリーン横の弁士席に腰かけて、声色を入れたりしながら無声映画の説明をするのである。その頃はまだ徳川夢声前期で、美文朗詠調の時代であった。　浅草映画館の弁士のうちで、最上の人気者ではないが、私の好きな中老の人がいた。名は忘れたが風貌はよく覚えている。メフィストフェレスが笑っているような、凄味とユーモアのまじった顔が、ひどく私の気に入った。痩せていて、モーニングを着て、ゆっくり舞台に現われて、ひどくのろのろした口調で、「ファントマ」などを説明すると、一種異様の凄味があった。 ERZ 30, 96.

(utilisation des dernières innovations techniques – phonographe, téléphone, radio – qui permettent de séparer physiquement le son de son émetteur).

Dans les récits longs de Ranpo, le narrateur s'adresse à travers de nombreux appels au narrataire. Rapporté au monde du spectacle, il faut y voir une analogie avec le cinéma muet, le narrateur jouant le rôle du conférencier au moyen d'interventions au cours desquelles le spectateur est pris à partie et où le *benshi* décrit, mais aussi commente l'image. Dans les textes de Ranpo, comme nous avons pu le voir de nombreuses fois au cours de ce travail, le narrateur s'approprie cette fonction métadiscursive : il vient commenter, expliquer mais aussi proposer parfois un type de réaction – par les nombreuses interjections qui émaillent sa narration. Dans les deux cas, le conférencier du cinéma muet et le narrateur de Ranpo ont pour rôle de capter l'attention du spectateur/lecteur puis de le guider durant l'acte narratif[127].

Progressivement, notre réflexion s'est déplacée des arts traditionnels impliquant le regard (*misemono* et panorama) aux arts de la parole (*rakugo* et *kôdan*) pour aboutir au cinéma. Les uns ne viennent pas remplacer les autres ; au contraire, chacune de ses expressions artistiques apportent un maillon supplémentaire à la compréhension de l'acte de lecture dans l'œuvre de Ranpo. Cependant, force est de constater que le cinéma muet japonais semble réunir tous les éléments précédents puisqu'il lie regard et écoute à travers l'écran et le conférencier. Lire un roman de Ranpo se rapprocherait-il donc alors de l'expérience d'un spectateur de cinéma ? Non, car la lecture a pour cadre l'objet-livre. En revanche, tous les dispositifs narratifs que nous avons mis à jour dans les deux premières parties de notre thèse impliquent que le lecteur se trouvera placé dans une situation analogiquement très proche de ce qu'il pourrait expérimenter dans une salle de cinéma.

Par la technique très simple consistant à lui rappeler son statut de lecteur ou en l'intégrant au discours du narrateur pour lui faire ressentir ainsi son statut d'extériorité, le lecteur n'a jamais prise sur le récit. C'est la relation spectateur/conférencier/film du cinéma

[127] L'importance du conférencier dans le monde du cinéma, mais aussi dans celui de la littérature, est rappelée par Ômori Kyôko dans son article « Narrating the Dectective : *Nansensu*, Silent Film *Benshi* Performances and Tokugawa Musei's Absurdist Detective Fiction (« Raconter le détective : *nansensu*, les performances du *benshi* du cinéma muet et les fictions policières absurdes de Tokugawa Musei », *Japan Forum*, n°21, 2009, p. 75-93). Elle remarque que Tokugawa Musei réussit par différents dispositifs narratifs et typographiques à rendre dans le format écrit toutes les subtilités des présentations de films. Le vecteur oral→écrit auquel s'attache Musei est fictionnellement renversé dans les œuvres de Ranpo. Il n'y a pas de sous-texte cinématographique chez ce dernier, la base étant l'écrit. Cependant, le cadre d'énonciation d'un grand nombre de ses récits met le lecteur, comme nous l'avons expliqué, dans les conditions pour recevoir ses textes comme s'ils étaient proférés, racontés, commentés par un *benshi*, autrement dit, un narrateur.

qui devient la métaphore de celle existant entre le lecteur, le narrateur et le texte. De plus toutes ces combinaisons sont liées par un même point commun : l'oralité, la parole. Certes cette dernière n'est finalement qu'un leurre dans le cadre du roman car le narrateur ne nous parle pas vraiment comme l'artiste le ferait dans un véritable spectacle, mais il reste un fait certain : le narrateur des textes de Ranpo fait comme s'il nous parlait et le lecteur, pour les apprécier doit suivre le contrat de lecture, faire comme s'il voyait et écouter.

Cette pseudo-oralité est un outil dans les mains de Ranpo et doit être entendue pour ce qu'elle veut dire. Il s'agit d'une oralité feinte dans le sens où le lecteur n'entend rien si ce n'est le frottement de ses doigts sur les pages du livre ou du magazine. Pourtant les dispositifs narratifs qu'emploie Ranpo provoquent cette illusion discursive si importante. Nous avions expliqué que Yoshiko, l'héroïne de *La chaise humaine*, était touchée par ce type d'illusion au point de se sentir obligée de fuir dans une pièce de sa demeure. La pseudo-oralité qui prend dans ce cas la forme de l'épistolarité (feinte elle aussi puisqu'il ne s'agit pas d'une lettre) permet d'envisager une autre version de la fiction que celle proposée par John Searle à propos de l'énoncé de fiction comme assertion feinte. Pour le philosophe américain, la fiction se distingue du mensonge parce qu' « elle permet à l'auteur de faire mine de faire des assertions qu'il sait ne pas être vraies sans pour autant avoir l'intention de tromper »[128]. Or le phénomène de spectacularisation à l'œuvre chez Ranpo implique non plus une feintise sur le contenu mais sur la forme, sur l'énonciation. Le « qu'il ne sait pas être vraies » dans l'extrait précédent ne doit plus seulement impliquer « assertions » mais tout le groupe « faire des assertions ».

Alors que les techniques narratives de mise en abyme et de rejet de l'illusion référentielle caractérisent son œuvre d'un point de vue formel et fondent les deux pivots du contrat de lecture très original de l'œuvre de Ranpo, l'intertextualité ludique et la spectacularisation qui irriguent la majorité de ses textes fictionnels permettent à son lecteur de se hisser à un niveau rarement proposé par un auteur. Ranpo, en effet, est parfaitement conscient de l'efficacité de ces techniques discursives et s'en sert pour transmettre à ses lecteurs quantité d'informations génériques sur le *tanteishôsetsu*. Les commentaires de ses narrateurs (qu'ils soient identifiables à un conférencier, à un récitant où à un simple quidam) conviennent parfaitement à son objectif pédagogique. Il ne maintient pas son

[128] John Searle, *Sens et expression : études de théorie des actes de langage* (1979), trad. de l'anglais par Joëlle Proust, Paris : Editions de Minuit, 1982, p. 111.

lecteur dans un illusoire effet de réel et dans une ignorance de ce qu'est la fiction. Il s'agit encore d'un étonnant paradoxe, comme nous en avons déjà rencontré plusieurs : Ranpo propose une réflexion particulièrement féconde sur le statut de la fiction sans jamais abandonner dans ses textes l'aspect ludique.

CONCLUSION

CONCLUSION

L'ŒUVRE D'EDOGAWA RANPO : METALITTERATURE ET PLAISIR DE LA LECTURE

Que les romans de détective attachés à la logique pure continuent sur cette voie. Et peu importe que la littérature criminelle, la littérature d'horreur ou la littérature fantastique s'éloignent du roman de détective, au gré de la personnalité des auteurs. N'est-ce pas plutôt de cette diversité du roman de détective japonais – différent de ce point de vue de sa branche anglophone – qu'il faut tirer fierté ?[1]

Edogawa Ranpo, « A propos de la diversité du roman de détective japonais » (1935)
ERZ 25, 19

Diversité (*tayôsei*, 多様性) : voilà un terme qui revient, tel un leitmotiv, dans de nombreux essais de Ranpo. L'histoire du *tanteishôsetsu* semble constituer une lutte à la fois pour et contre ces multiples possibles que proposent les écrivains dans les années d'avant-guerre. Ranpo, propulsé chef de file d'un nouveau roman de détective dès 1923, pressent rapidement qu'il fait face à ce que Gonda Manji désigne sous le terme de poisson abyssal[2]. Tout comme les *freaks* du film de Tod Browning, la monstruosité du roman de détective japonais (concrétisée par l'impossibilité de lui conférer des limites et une forme précises) de la fin de l'ère Taishô et du début de l'ère Shôwa fascine tout en provoquant des réactions de rejet. Hirabayashi Hatsunosuke, avant-guerre, Matsumoto Seichô, après-guerre, expriment cette « schizophrénie » ressentie par les « lecteurs spécialistes », dubitatifs devant

[1] 理論的探偵小説はあくまで理論に進むのがよい。犯罪、怪奇、幻想の文学は、作者の個性の赴くがままに、いくら探偵小説を離れても差支えはない。そこに英米とは違った日本探偵小説の、寧ろ誇るべき多様性があるのではないか。Publié en octobre 1935 dans la revue *Kaizô* (ERZ 25, 19).
[2] Voir p. 27.

des textes parfois très éloignés du canon mais contraints d'admettre la fascination exercée par ces romans sur les lecteurs – eux compris.

L'œuvre de Ranpo constitue un des exemples les plus frappants de cette aporie. Comment concilier l'existence de plusieurs types de récits et le fait que tous ont été appelés à l'époque *tanteishôsetsu* ? Que peut-il y avoir de commun entre un détective fervent lecteur d'ouvrages de psychologie criminelle, une danseuse de cabaret objet d'une passion fatale de la part d'un artiste aveugle en mal de mannequin, et les membres du club des jeunes détectives qui peuvent compter sur le pigeon voyageur Pippo pour les sortir d'une mauvaise passe ? A vrai dire, rien ne permet de trouver un point commun à ces récits : les supports sont multiples, tout comme les motifs, jusqu'aux titres dont la forme dépend largement du public visé par les revues. Cependant, une telle approche de l'œuvre de Ranpo, comme nous l'avions souligné, revient à proposer une lecture globalisante, a posteriori, qui masque un aspect important des modalités d'appropriation des récits à l'heure de leur première publication. L'expérience du « lecteur spécialiste » ou du lecteur actuel s'avèrera différente de celle d'un des trois types de lecteurs que nous avions définis (« lecteur amateur », « lecteur ordinaire » et « jeune lecteur »). En effet, on peut actuellement lire l'œuvre de Ranpo, tel un corpus clos, en piochant simultanément dans ses nouvelles et dans ses romans *ero-guro*, et une telle possibilité provoque immanquablement une expérience de lecture marquée par l'instabilité générique.

Cette instabilité ressentie par le « lecteur spécialiste » et par le lecteur actuel ne correspond pourtant pas à la réalité de la lecture des récits de Ranpo dans les années vingt et trente. Les trois types de lecteurs présents définissent en effet trois instances presque imperméables. Le lecteur amateur de 1923 à 1926 ne lira guère les récits parus à partir de 1929 dans les revues de la Kôdansha, tout comme le lecteur des revues populaires ne rencontrera Ranpo qu'à la toute fin des années vingt – ce qui correspond pour certains « lecteurs amateurs » au *terminus post quem* de la lisibilité de son œuvre. Un changement radical de public s'opère en effet en 1929-1930 avec la parution de *L'homme-araignée* dans la revue *Kôdan kurabu*. Quant aux « jeunes lecteurs », ils se délectent des aventures qui leur sont dédiées. Or le cloisonnement des différents sous-genres du *tanteishôsetsu* dans l'œuvre de Ranpo a aujourd'hui laissé la place à une – possible – lecture panoramique qui bouleverse considérablement la compréhension de l'acte de lecture.

Car ces trois publics lisent tous des *tanteishôsetsu* de Ranpo. Paradoxe ? A première vue sans doute. Mais notre analyse de l'acte de lecture des œuvres – dans toute leur *diversité*

– nous a permis d'apporter un éclairage plus nuancé à cette contradiction. Notre recherche a fait apparaître une continuité, non pas dans les images véhiculées, mais dans les structures narratives du roman de détective de cet auteur. Chaque lecteur, qu'il soit amateur, ordinaire ou jeune, trouve ainsi dans le texte qui lui est en principe destiné, une encyclopédie narrative commune qui dépasse les contingences matérielles (les supports) et les appartenances sociales.

Sous l'étonnante diversité des œuvres de Ranpo apparaît un schéma pour ainsi dire immuable basé sur deux caractéristiques fondamentales : l'intention didactique – comment lire un roman de détective ? – et les dispositifs de monstration – le spectaculaire et ses effets. Analysées depuis ces deux points de vue, des œuvres a priori aussi différentes que *La pièce de deux sen*, *La bête dans l'ombre*, *Le magicien* et *Le monstre aux vingt visages*, possèdent de profondes similitudes.

Nous avions pris le parti pour guider notre réflexion de revenir à cette conception large du *tanteishôsetsu*. Nous voulions dépasser cet obstacle épistémologique que représente la question des limites du genre et nous pensons que cette position théorique a rendu possible l'émergence d'une vision plus nuancée de l'œuvre dans sa globalité.

La question de la prise en compte du lecteur et donc de l'acte de lecture se pose dans l'œuvre de Ranpo dès ses nouvelles dont nous avons analysé la première cristallisation à travers le recueil *Le test psychologique*. Les schémas narratifs qui caractériseront par la suite ses textes dans tous leurs formats émergent déjà. Alors que le public des premières nouvelles est formé de « lecteurs amateurs » (ceux de *Shinseinen*), le paratexte du recueil laisse poindre une amorce de réflexion sur l'ouverture vers un autre type de lecteur, celui des revues à grand tirage. Le « lecteur amateur » assiste à la mise en place de conventions génériques caractérisées par un rapport dialogique très insistant avec le lecteur et par le jeu avec les limites du genre, conventions génériques qui seront ensuite réutilisées dans les autres formats.

Ranpo confronte son lecteur à sa propre façon de lire au moyen de différents dispositifs (scènes de lecture, extraits fictifs de journaux, etc.) qui renvoient à la mise en abyme : il est invité ainsi à assimiler une vision particulière de la lecture. Celle-ci se révèle être un acte « monstrueux » dans le sens où elle n'est pas normative et elle évolue sans cesse. Finalement, en miroir des attentes du lecteur, la majorité des textes longs se conclut par une

indétermination généralisée : l'intrigue se délite rapidement et le criminel réussit le plus souvent à s'enfuir.

Ranpo convoque régulièrement la magie dans ses récits : elle représente en fait la parfaite métaphore de sa conception de la lecture. Le plaisir de la magie ne réside pas dans la compréhension du truc mais, au contraire, dans la surprise, la non-résolution du tour de passe-passe. Plus généralement, le plaisir de la lecture dans l'œuvre de Ranpo ne s'obtient pas dans une quelconque résolution d'une énigme : lire les dernières pages du livre pour connaître le criminel ne mène à rien. Le plaisir réside bien plus dans le spectacle de la faillite du processus herméneutique de dévoilement de l'intrigue. On retrouve ce dispositif très original dès *La pièce de deux sen* mais aussi dans les romans longs où l'énigme est remplacée par une intrigue rocambolesque et par des dénouements inattendus.

Ce contrat de lecture original implique une relation très forte avec le lecteur. Ranpo, via la voix du narrateur, maintient un flux de parole constant pour ne pas laisser seul le lecteur. Il sature ainsi son récit de telle sorte que l'esprit se trouve toujours en éveil. Cette « logorrhée discursive » permet au narrateur de jouer son rôle, celui de donner des informations, tandis que l'auteur travaille à rendre inopérante l'illusion référentielle. Le lecteur, constamment interpellé par le narrateur au moyen d'un « cher lecteur » bien placé, ne peut se glisser dans l'histoire et ne peut pas vraiment s'identifier aux personnages : rappelé constamment à son statut, il ne peut que rester au niveau de la narration. Ce dispositif provoque ce que nous avons appelé l' « illusion discursive ».

Cette substitution implique un effet singulier sur le lecteur qui peut se révéler déstabilisant pour qui n'en admet pas les règles. En effet, il doit dans un premier temps accepter de trouver un plaisir particulier à ce que la structure interne propre à un récit policier soit dévoilée, vidant de son sens le premier objectif attendu – démasquer le criminel. Cette « feintise ludique partagée »[3] revêt chez Ranpo un aspect original, surtout par rapport aux conventions du roman de détective[4]. En effet, elle s'exprime essentiellement au niveau de la narration, au moyen de la pseudo-oralité, et demande de la

[3] A propos de l'intention de l'auteur et du statut communicationnel de l'œuvre, Jean-Marie Schaeffer explique : « il ne suffit pas que l'inventeur d'une fiction ait l'intention de ne feindre que « pour de faux », il faut encore que le récepteur reconnaisse cette intention et donc que le premier lui donne les moyens de le faire. C'est pour cela que la feintise qui préside à l'institution de la fiction publique ne doit pas être seulement ludique, mais encore partagée. Car le statut ludique relève uniquement de l'intention de celui qui feint : pour que le dispositif fictionnel puisse se mettre en place, cette intention doit donner lieu à un accord inter-subjectif » (*Op. cit.*, p. 146-147).

[4] Jean-Marie Schaeffer constate qu'une œuvre de fiction peut utiliser la situation de feintise ludique comme thème mais les exemples qu'il donne (Diderot, Thomas Mann, Pirandello, Anouilh) se limitent à la « grande littérature » (*Op. cit.*, 162).

part du lecteur une acceptation assumée du partage de la feintise. Il n'est jamais floué en fin de compte : il sait pertinemment – et s'il oubliait, le narrateur serait là pour le lui rappeler – que l'illusion discursive lui rendra accessible la solution d'une autre énigme : la découverte des dispositifs de fictionnalisation dans le cadre du roman de détective en particulier, et au-delà, de la fiction en général.

Le succès permanent des œuvres de Ranpo jusqu'à aujourd'hui doit beaucoup à l'efficacité de ces dispositifs discursifs participatifs : le lecteur, entraîné par le narrateur dans cet incessant retour sur l'identité de l'œuvre et sur son propre statut, est aussi constamment confronté à d'importants effets d'intertextualité et de spectacularisation particulièrement prégnants en cours de lecture.

L'efficacité voulue par Ranpo (son imposante œuvre de réflexion le prouve) emprunte ainsi la voie ludique de l'intertextualité et des spectacles. Que ce soit par des références directes à des œuvres du genre permettant la création d'une communauté de lecteurs ou par la réutilisation des mêmes schémas narratifs au point de vider le texte de son histoire, l'objectif de Ranpo – pédagogue – vise à la transmission d'une encyclopédie thématique et formelle du *tanteishôsetsu*. La mobilisation à cette fin du motif du spectacle nous paraît remarquable. La place centrale qu'occupe le quartier d'Asakusa dans l'œuvre est à ce titre symbolique. Ce lieu et ses loisirs servent non seulement de cadre à de nombreux récits, mais fonctionnent aussi comme la métaphore de la lecture du roman de détective : les espaces de loisirs d'Asakusa (les cinémas, le panorama, les attractions foraines, les espaces interlopes) sont réinvestis par Ranpo et renvoient aux représentations de la lecture. L'écrivain s'approprie les structures narratives propres au panorama, au *rakugo* et au cinéma (encore muet) où est sans cesse posée la question des limites de la fictionnalité : quel est donc le dispositif qui permet au lecteur/spectateur de ne pas rejeter en bloc ce qu'il voit/entend ? Ranpo, en utilisant la fiction, démontre que le regard porté par les spectateurs sur les peintures, que leur écoute des commentaires des récitants (ou conférenciers) constituent des vecteurs déterminants pour cette acceptation de la fiction.

.

Cette étude nous confirme ainsi la place originale de cet écrivain dans la littérature populaire japonaise. Aucun autre auteur de *tanteishôsetsu* n'a laissé une telle empreinte dans

le paysage actuel de la littérature japonaise[5]. De plus, la singularité de l'œuvre de Ranpo permet de nuancer certaines affirmations de la théorie littéraire.

En nous intéressant à la lecture, les frontières entre une lecture littéraire qui met l'accent sur l'originalité, l'intertextualité, la complexité et une lecture paralittéraire, donnée comme rapide, univoque, répétitive, ne paraissent plus si claires. En effet, les dispositifs narratifs complexes, et en particulier la neutralisation de l'illusion référentielle selon la méthode de Ranpo, sont plutôt l'apanage des textes de la « grande littérature ». Ranpo opère une « déconstruction » du *tanteishôsetsu* en faisant voler en éclat le régime classique du roman policier. Le lecteur, du fait de son « extradiégéité », assiste – pour reprendre une image qu'aurait sans doute appréciée l'auteur – à la création d'un « écorché ». Tout en valorisant le « plaisir » comme un des aspects les plus importants du contrat de lecture paralittéraire, Ranpo enseigne à ses lecteurs le décryptage ludique des codes du roman de détective. De ce point de vue, son œuvre se rapproche de l'autoréflexivité qui caractérise la littérature de la seconde moitié du XXe siècle. Les questionnements à l'œuvre par exemple dans le Nouveau Roman se retrouvent chez Ranpo : le jeu sur les conventions qui aboutissent à la disparition de l'énigme, voire la fictionnalisation de l'absence dans *La bête dans l'ombre*, participent de la volonté de l'écrivain de proposer une réflexion sur les fondements de la création littéraire.

Notre analyse a montré qu'il existait dans les différents types de récits de Ranpo des universaux narratifs de l'acte de lecture qui tous s'appuient sur l'illusion discursive. Pourtant le roman policier (et ses versions dérivées : le cinéma et les séries télévisées) et plus généralement la paralittérature préfèrent intégrer le lecteur (et le spectateur) à l'histoire au moyen de l'illusion référentielle[6]. Les textes de Ranpo ne répondent pas à ce schéma, au contraire : les lecteurs « reculent » d'un cran dans les niveaux narratifs, comme les spectateurs d'un panorama qui se tiennent sur une estrade. Le lecteur ne « subit » pas les

---

[5] La nouvelle *Mirage* a été ainsi récemment adaptée au *kyôgen* (théâtre comique originellement intégré entre les pièces de *nô*). Elle va être présentée en octobre 2012 à Shiogama (département de Miyagi), ville durement touchée par le tremblement de terre et le tsunami du 11 mars 2011.

[6] Dernière évolution de cette tendance lourde de la culture populaire, la technique de la caméra à l'épaule qui plonge le spectateur au cœur de l'action. La technique de la caméra subjective appartient à ce groupe : il s'agit alors pour le spectateur de se glisser dans la peau d'un personnage. Filmer avec une caméra à l'épaule implique seulement que le spectateur soit intégré à l'action et il n'est pas obligatoirement un des personnages. Le premier film où la caméra subjective semble avoir été expérimentée à grande échelle est d'ailleurs un film noir : *Lady in the Lake* (*La dame du lac*, 1947) de Robert Montgomery, adapté du roman de Raymond Chandler (selon Catherine Williamson, « 'You'll See It Just as I Saw It': Voyeurism, Fetishism, and the Female Spectator in Lady in the Lake » (« 'Vous allez le voir comme moi je l'ai vu' : voyeurisme, fétichisme et la spectatrice dans *La dame du lac* »), *Journal of Film and Video* (Journal du film et de la vidéo), volume 48, n°3, octobre 1996, p. 17-29).

coups et autres tensions psychologiques provoqués par l'illusion référentielle ; en revanche il doit suivre les bouleversements discursifs imposés par le narrateur : injonctions, rappels, conseils, questions, etc. font partie de la batterie des dispositifs dont se sert Ranpo pour créer des textes qui viennent remettre en cause une vision dichotomique opposant la « grande littérature » distanciée à la paralittérature « engluée dans l'illusion référentielle »[7].

Cependant, toutes ces remarques sur l'originalité de l'œuvre ne seraient rien sans une troisième caractéristique, la plus importante : l'efficacité redoutable des textes dont l'objet principal est justement de capter le lecteur. Le marqueur phatique *chers lecteurs* sans cesse réaffirmé au cours de la narration vient à jouer un rôle primordial car il est le pivot d'un système-Ranpo où toute la lecture est vectorisée par la présence de ces expressions. La performativité de ses textes trouve sans doute une de ses meilleures expressions dans les exemples suivants :

> Le père et la mère, choqués quand ils virent l'état dans lequel était Hajime, regardèrent rapidement dans l'alcôve : leurs visages, tout comme celui du garçon, se figèrent dans une terrible expression.
>
> **Regardez !**
>
> La fenêtre du bureau située à côté de l'alcôve n'était-elle pas légèrement entrebâillée ? Et un bras noir, raidi, ne dépassait-il pas de cet interstice ?[8]
>
> **Regardez !** Dans le cercle dessiné par les phares sur le mur, ne voyait-on pas le chiffre 5 qui paraissait d'autant plus repoussant que ses contours étaient vagues comme si l'on regardait de minuscules insectes à travers un microscope?[9]

Toute la force du texte de Ranpo est de suggérer un monde fictionnel visible (« Regardez ! ») alors qu'elle provient précisément de dispositifs narratifs antifictionnels. C'est ce qui renforce l'efficacité de l'œuvre. En 1955, John Langshaw Austin affirmait : « Quand dire, c'est faire » et, en 1980, Stanley Fish répondait : « quand lire, c'est faire »[10]. Dès les années trente, Ranpo avait perçu pour sa part l'importance de l'acte illocutoire dans la construction de ses récits, « quand lire » signifie apprendre les codes de la lecture sans rien perdre du plaisir de la fascination.

Ranpo fut ainsi un écrivain en avance sur son temps – ce qui explique son succès encore aujourd'hui. Il aura su créer dès ses débuts une œuvre fortement identifiable dans laquelle le plaisir de la lecture se double d'un discours sur les codes génériques du roman de

---

[7] Jacques Migozzi, *op. cit.*, p. 173.
[8] Voir p. 278.
[9] **見よ**、塀に写し出されたヘッドライトの円光の中に、まるで顕微鏡で覗いた微虫の群かなんぞの様に、ボンヤリと、それ故に一層不気味に5という数字が現われているではないか。 (*Le magicien*, ERZ 6, 79)
[10] Stanley Fish, *op. cit.*

détective. Cette coexistence, à première vue contradictoire, de dispositifs narratifs les plus fortement identifiés comme marqueurs paralittéraires et de schémas autoréflexifs propres à ce que l'on appellera plus tard la métalittérature[11] fonde l'originalité d'une œuvre de précurseur.

[11] Pour un panorama varié de l'état de la réflexion sur ce sujet, voir Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction : théorie et analyse*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE
(EN LANGUE JAPONAISE)

1. Corpus

EDOGAWA Ranpo 江戸川乱歩

Akuma ga iwa (『悪魔が岩』, Le Rocher du diable), in *Numéro spécial d'*Arts et littérature – *Edogawa Ranpo – Le Club des jeunes détectives, l'admiration de tous*), mars 2003, p. 15-35

Edogawa Ranpo zenshû (『江戸川乱歩全集』, Œuvres complètes d'Edogawa Ranpo), 30 volumes, Tôkyô : Kôbunsha, coll. Kôbunsha bunko, 2003-2006

Harimaze nenpu (『貼雑年譜』, Chronologie collages), Tôkyô : Kôdansha, 1989, rééd. 2004, 190 p.

Kitan/Baku no kotoba (『奇譚/獏の言葉』, Extraordinaire/Paroles d'un tapir), Tôkyô : Kôdansha, coll. Edogawa Ranpo suiri bunko n°59, 1988, 340 p.

Shinri shiken (『心理試験』, Le test psychologique), Tôkyô : Shun.yôdô, 1993, 311 p. [fac-similé de l'édition de 1925]

HAMADA Yûsuke 浜田雄介 (dir.)

Shifugo no yume : Edogawa Ranpo to Kosakai Fuboku ôfuku shokanshû (『子不語の夢—江戸川乱歩と小酒井不木往復書簡集』, Le rêve de l'indicible : la correspondance entre Edogawa Ranpo et Kosakai Fuboku), Tôkyô : Kôseisha, 2004, 343 p. (+ CD-ROM)

2. Autres recueils de textes d'Edogawa Ranpo

EDOGAWA Ranpo

Edogawa Ranpo kessakusen (『江戸川乱歩傑作選』, Choix de chefs-d'œuvre d'Edogawa Ranpo), Tôkyô : Shinchôsha, 1960, rééd. 1996, 300 p. [contient *La pièce de deux sen*, *Deux vies gâchées, Le meurtre de la Côte D*, *Le test psychologique*, *La chambre rouge*, *Le promeneur des combles*, *La chaise humaine*, *L'enfer des miroirs* et *La chenille*]

EDOGAWA Ranpo (CHIBA Shunji 千葉俊二, dir.)

Edogawa Ranpo tanpen shû (『江戸川乱歩短篇集』, Recueil de nouvelles d'Edogawa Ranpo), Tôkyô : Iwanami Shoten, coll. Iwanami bunko, 2008, 376 p. [contient *La pièce de deux sen*, *Le meurtre de la Côte D*, *Le test psychologique*, *Rêve en plein jour*, *Le promeneur des combles*, *La chaise humaine*, *Les canaux de Mars*, *Et voilà O-sei*, *L'enfer des miroirs*, *Les chevaux de bois tournent*, *Mirage* et *L'étrange crime du docteur Mera*]

EDOGAWA Ranpo, MATSUMOTO Seichô 松本清張

Suirishôsetsu sahô : anata mo kitto kakitaku naru (『推理小説作法ーあなたもきっと書きたくなる』, Comment écrire un roman policier ? Vous aussi, vous aurez sans doute envie d'en écrire un), Kôbunsha, 1959, réed. coll. Kôbunsha bunko, 2005, 307 p.

KIDA Jun.ichirô 紀田順一郎 (dir.)

Edogawa Ranpo zuihitsu sen (『江戸川乱歩随筆選』, Choix d'essais d'Edogawa Ranpo), Tôkyô : Chikuma Shobô, coll. Chikuma bunko, 1994, 357 p.

SHINPO Hirohisa 新保博久, YAMAMAE Yuzuru 山前譲 (dir.)

Edogawa Ranpo korekushon 3 : Hitori no bashô no mondai, Nihon misuteri ronshû (『江戸川乱歩コレクション3—一人の芭蕉の問題　日本ミステリー論集』, Collection Edogawa Ranpo 3 : A la recherche d'un Bashô, recueil d'essais sur le roman policier japonais), Tôkyô : Kawade Shobô Shinsha, coll. Kawade bunko, 1995, 334 p.

3. Ouvrages et textes critiques sur Edogawa Ranpo

Bungei bessatsu – Edogawa Ranpo – Dare mo ga akogareta shônentanteidan (『文藝別冊—江戸川乱歩—誰もが憧れた少年探偵団』, numéro spécial d'*Arts et littérature* – Edogawa Ranpo – Le Club des jeunes détectives, l'admiration de tous), Tôkyô, Kawade Shobô Shinsha, coll. Kawade yume mukku bungei bessatsu, mars 2003*,* 223 p.

FUJII Hidetada 藤井淑禎

« Taishû dokusha to 'tsûzoku chôhen' : 'akogare' no kansû to shite no tsûzoku gorakusei » (「大衆読者と「通俗長篇」—〈あこがれ〉の関数としての通俗娯楽性」, « Le lecteur de masse et les 'romans longs populaires' : les loisirs populaires en tant que paramètre d''attirance'»), FUJII Hidetada (dir.), août 2004, p. 91-100

« Ranpo to Daitôkyô » (「乱歩と大東京」, « Ranpo et le Grand Tôkyô »), *Taishû bunka* (『大衆文化』, Culture populaire), Tôkyô : Rikkyô Daigaku Edogawa Ranpo Kinen Taishû Bunka Kenkyû Sentâ, n°1, avril 2009, p.11-20

FUJII Hidetada (dir.)

Kokubungaku kaishaku to kanshô bessatsu : Edogawa Ranpo to taishû no nijusseiki (『[国文学解釈と鑑賞]別冊　江戸川乱歩と大衆の二十世紀』, Littérature nationale – analyses et commentaires, numéro spécial : Edogawa Ranpo et le XXe siècle des masses), Tôkyô, Shibundô, août 2004, 296 p.

FUJII Hidetada, KAWAMOTO Saburô 川本三郎, SAKURAI Tetsuo 桜井哲夫

« Teidan : Edogawa Ranpo to taishû no nijusseiki » (「鼎談　江戸川乱歩と大衆の二十世紀」, « Entretien à trois : Edogawa Ranpo et le XXe siècle des masses »), FUJII Hidetada (dir.), août 2004, p. 9-33

Gen.eijô : Edogawa Ranpo no sekai (『幻影城　江戸川乱歩の世界』, Le château des illusions : le monde d'Edogawa Ranpo), Tôkyô : Gen.eisha, juillet 1975, 312 p.

HAMADA Yûsuke 浜田雄介

« *Akuma ga iwa* kaisetsu » (「『悪魔が岩』解説」, « Commentaire du *Rocher du diable* »), in *Numéro spécial d'*Arts et littérature – *Edogawa Ranpo – Le Club des jeunes détectives, l'admiration de tous*, mars 2003, p. 36-43

HARA Katsumi 原克己

« *Ôgon kamen* : kâcheisu kotohajime », (「『黄金仮面』カーチェイス事始」, « *Le masque d'or* : les débuts de la course-poursuite en voiture »), FUJII Hidetada (dir.), août 2004, p. 101-108

HIRABAYASHI Hatsunosuke 平林初之輔

« Injû sono ta » (「陰獣その他」, « *La bête dans l'ombre*, etc. »), in NAKAJIMA Kawatarô (dir.), 1980, p. 29-32

« Nihon no kindaiteki tanteishôsetsu – toku ni Edogawara Ranposhi ni tsuite » (「日本の近代的探偵小説—特に江戸川乱歩氏について」, « Les romans de détective japonais modernes – A propos plus particulièrement d'Edogawa Ranpo »), in NAKAJIMA Kawatarô (dir.), 1980, p. 9-13

HIRANO Yoshihiko 平野嘉彦

Hofuman to Ranpo : ningyô to kôgakukikai no erosu (『ホフマンと乱歩—人形と光学器械のエロス』, Hoffmann et Ranpo : l'érotique des poupées et des appareils d'optique), Tôkyô : Misuzu Shobô, coll. Risô no kyôshitsu, 2007, 132 p.

HIRAYAMA Yûichi 平山雄一 (sous la direction de SHINPO Hirohisa et YAMAMAE Yuzuru)

Edogawa Ranpo shôsetsu kîwâdo jiten (『江戸川乱歩小説キーワード辞典』, Dictionnaire des mots-clés des romans d'Edogawa Ranpo) Tôkyô : Tôkyô Shoseki, 2007, 770 p. (+ CD-ROM)

HORIE Akiko 堀江あき子 (dir.)

Edogawa Ranpo to Shônentanteidan (『江戸川乱歩と少年探偵団』, Edogawa Ranpo et le Club des jeunes detectives), Tôkyô : Kawade Shobô Shinsha, coll. Ranpu no hon, 2002, 127 p.

ICHIYANAGI Hirotaka 一柳廣孝

« Shinrigaku, seishinbunseki to Ranpo misuterî (「心理学・精神分析と乱歩ミステリー」, « Psychologie, psychanalyse et les romans policiers de Ranpo »), in FUJII Hidetada (dir.), août 2004, p. 109-115

INOUE Yoshio 井上良夫

Injû ginmi » (「「陰獣」吟味」, « Analyse de *La bête dans l'ombre* »), in NAKAJIMA Kawatarô (dir.), 1980, p. 42-47

KIDA Jun.ichirô

Ranpo hôkô : naze yomitsugareru no ka (『乱歩彷徨—なぜ読み継がれるのか』, Flânerie avec Ranpo : pourquoi continue-t-il à être lu ?), Tôkyô : Shunpûsha, 2011, 266 p.

Kokubungaku kaishaku to kanshô – Tokushû Edogawa Ranpo no miryoku : seitan hyakunen (『国文学解釈と鑑賞　特集　江戸川乱歩の魅力—生誕百年』, Littérature nationale analyses et commentaires – numéro spécial Le charme d'Edogawa Ranpo : centième anniversaire de sa naissance), Tôkyô : Shibundô, décembre 1994, 169 p.

KIGI Takatarô 木々高太郎

« Edogawa Ranpo ron » (「江戸川乱歩論」, « Edogawa Ranpo »), in NAKAJIMA Kawatarô (dir.), 1980, p. 48-50

KOMATA Yûsuke 古俣祐介

« Tanteishôsetsu hanayakarishi koro (Shôwa yonen) no Ranpo » (「探偵小説華やかなりし頃（昭和四年）の乱歩」, « Ranpo à l'âge d'or (1929) du roman de détective », *Littérature nationale analyses et commentaires – numéro spécial Le charme d'Edogawa Ranpo : centième anniversaire de sa naissance*, décembre 1994, p. 48-52

KOMATSU Shôko 小松史生子

« Ranpo, 'tsûzoku daisaku' e kaketa yume » (「乱歩、〈通俗大作〉へ賭けた夢」, « Ranpo et le pari d'une 'grande œuvre populaire' »), in HAMADA Yûsuke (dir.), 2004, p.293-303

Ranpo to Nagoya : chihôtoshi modanizumu to tanteishôsetsu genfûkei (『乱歩と名古屋　地方都市モダニズムと探偵小説の原風景』, Ranpo et Nagoya : le modernisme dans les villes régionales et les paysages fondateurs du roman de détective), Nagoya : Fûbaisha, coll. Tôkai kaze no michi bunko, 2007, 201 p.

KOSAKAI Fuboku 小酒井不木

Nisen dôka o yomu » (「「二銭銅貨」を読む」, « Lire *La pièce de deux sen* »), in NAKAJIMA Kawatarô (dir.), 1980, p. 7-8

MATSUMOTO Seichô

« Edogawa Ranpo ron » (『江戸川乱歩論』, « A propos d'Edogawa Ranpo »), in Nakajima Kawatarô (dir.), 1980, p. 72-80

MATSUYAMA Iwao 松山巌

Ranpo to Tôkyô : 1920, toshi no kao, (『乱歩と東京：1920　都市の貌』, Ranpo et Tôkyô : 1920, visages d'une ville), Tôkyô : Paruko Shuppankyoku, 1986, rééd. Chikuma Shobô, coll. Chikuma gakugei bunko, 1999, 283 p.

MIYAMOTO Wakako 宮本和歌子

Edogawa Ranpo sakuhin ron : hitori futayaku no sekai (『江戸川乱歩作品論—一人二役の世界』, Les textes d'Edogawa Ranpo : le monde des identités doubles), Ôsaka : Wasen Shoin, coll. Wasen sensho, 2012, 225 p.

NAKAI Hideo 中井英夫
« Kodoku sugiru kaijin » (「孤独すぎる怪人」, « Un monstre trop solitaire »), in *Numéro spécial d'*Arts et littérature – *Edogawa Ranpo – Le Club des jeunes détectives, l'admiration de tous*, mars 2003, p. 120-133
NAKAGAWA Shigemi 中川成美
« Shikakusei no naka no bungaku : Edogawa Ranpo *Kagami jigoku* no sekai » (「視覚性のなかの文学—江戸川乱歩の「鏡地獄」の世界」, « La littérature dans la perception optique : le monde de *L'enfer des miroirs* d'Edogawa Ranpo »), *Nihon bungaku* (『日本文学』, Littérature japonaise), 10 avril 2011, 15 p. [fascicule généreusement offert par son auteur]
NAKAJIMA Kawatarô 中島河太郎
« Ranpo bungaku no chôkan » (「乱歩文学の鳥瞰」, « Vue d'ensemble de l'œuvre de Ranpo »), in NAKAJIMA Kawatarô (dir.), 1980, p. 59-65
NAKAJIMA Kawatarô (dir.)
Edogawa Ranpo : Hyôron to kenkyû (『江戸川乱歩—評論と研究』, Edogawa Ranpo : critiques et analyses), Tôkyô : Kôdansha, 1980, 240 p.
Edogawa Ranpo wandârando (『江戸川乱歩ワンダーランド』, Le monde fabuleux d'Edogawa Ranpo), Tôkyô : Chûsekisha, 1989, rééd. 2003, 132 p.
Ôgon dokuro no kai 黄金髑髏の会
Shônentanteidan dokuhon : Ranpo to Kobayashi shônen to kaijin nijûmensô (『少年探偵団読本—乱歩と小林少年と怪人二十面相』, Découvrir par la lecture le Club des jeunes détectives : Ranpo, le jeune Kobayashi et le Monstre aux vingt visages), Tôkyô : Jôhô Sentâ Shuppankyoku, 1995, 235 p.
OKAMURA Tamio 岡村民夫
« *Panorama-tô kidan* ron aruiwa RAMPO no hanashi » (「「パノラマ島奇談」論あるいはRAMPOの話」, « A propos de *L'île panorama*, ou l'histoire de RAMPO »), in FUJII Hidetada (dir.), août 2004, p. 183-190
ÔSAKA Gô 逢坂剛 (dir.)
Ranpo ne sekai (『乱歩の世界』, Le monde de Ranpo), Tôkyô : Edogawa Ranpo-ten Jikkô Iinkai, 2003, 143 p.
ÔUCHI Shigeo 大内茂男
« Karei na yûtopia » (「華麗なユートピア」, « Une splendide utopie »), *Gen.eijô* (『幻影城』, Le château des illusions), Gen.eisha, juillet 1975, p. 215-235
SHIMURA Kunihiro 志村有弘 (dir.)
Edogawa Ranpo tettei tsuiseki (『江戸川乱歩徹底追跡』, Poursuite rapprochée d'Edogawa Ranpo), Tôkyô : Bensei Shuppan, 2009, 337 p.
SHINPO Hirohisa, YAMAMAE Yuzuru (dir.)
Maboroshi no kura : Edogawa Ranpo tanteishôsetsu zôsho mokuroku (『幻の蔵—江戸が乱歩探偵小説の蔵書目録』, Le grenier mythique : catalogue de la bibliothèque policière d'Edogawa Ranpo), Tôkyô : Tôkyô Shoseki, 2002, 294 p. (+ CD-ROM)
SUMITA Tadahisa 住田忠久 (dir.)
Akechi Kogorô dokuhon (『明智小五郎読本』, Akechi Kogorô par la lecture), Tôkyô : Nagasaki Shuppan, 2009, 692 p.
SUZUKI Sadami 鈴木貞美
« Injû ron » (「「陰獣」論」, « Réflexion sur *La bête dans l'ombre*), *Littérature nationale analyses et commentaires – numéro spécial Le charme d'Edogawa Ranpo : centième anniversaire de sa naissance*, décembre 1994, p. 94-102

TAKASE Seihan 高瀬西帆, NAKAJIMA Kawatarô, SHIBUSAWA Tatsuhiko 澁澤龍彦 *et al.*
Edogawa Ranpo (『江戸川乱歩』, Edogawa Ranpo), Tôkyô : Kawade Shobô Shinsha, coll. Shinbungei dokuhon, 1992, 223 p.

TOMITA Hitoshi 冨田均
Ranpo 'Tôkyô chizu' (『乱歩「東京地図」』, Le 'plan de Tôkyô' de Ranpo), Tôkyô : Sakuhinsha, 1997, 263 p.

TOGAWA Yasunobu 戸川安宣
« Ranpo, shônen mono no sekai » (「乱歩・少年ものの世界」, « Ranpo, le monde de ses récits pour enfants »), in NAKAJIMA Kawatarô (dir.), 1989, p. 81-99
« Ranpo ga shônen ni takushita yume » (「乱歩が少年に託した夢」, « Ce à quoi rêvait Ranpo pour les enfants »), in Ôgon dokuro no kai, 1995, p. 19-65

YAMAGUCHI Kôji 山口功二
« Ranpo sakuhin to shinbun, zasshi, tankobon, zenshû soshite kôdansha bunka », (「乱歩作品と新聞、雑誌、単行本、全集そして講談社文化」, « Les œuvres de Ranpo et les journaux, les magazines, les livres, les œuvres complètes et aussi la culture de la Kôdansha »), in FUJII Hidetada (dir.), août 2004, p. 80-90

4. Ouvrages et textes de souvenirs sur Edogawa Ranpo

GONDA Manji 権田萬治
« Gentaiken to shite no Ranpo » (「原体験としての乱歩」, « Ranpo en tant qu'expérience originelle »), publié dans le bulletin mensuel (p. 1) joint au volume sept de OZAKI Hotsuki, ODAGIRI Susumu, KIDA Jun.ichirô, *Shônen shôsetsu taikei* (『少年小説大系』, Anthologie de romans pour enfants), San.ichi Shobô, 1986, p. 1-2

Kanagawa Bungaku Shinkôkai 神奈川文学振興会 (dir.)
Catalogue de l'exposition sur Edogawa Ranpo (du 3 octobre au 15 novembre 2009) au Musée départemental de la littérature moderne (Département de Kanagawa), organisée en 2009, 72 p.

KOBAYASHI Nobuhiko 小林信彦
Kaisô no Edogawa Ranpo (『回想の江戸川乱歩』, Souvenirs d'Edogawa Ranpo), Tôkyô : Metarôgukan, 1994, rééd. Tôkyô : Kôbunsha, coll. Kôbunsha bunko, 2004, 196 p.

HIRAI Ryûtarô 平井隆太郎
Utsushiyo no Ranpo : chichi, Edogawa Ranpo no omoide (『うつし世の乱歩—父・江戸川乱歩の思い出』, Le Ranpo de notre monde : souvenirs de mon père, Edogawa Ranpo), Tôkyô : Kawade Shobô Shinsha, 2006, 219 p.
Ranpo no kiseki : chichi no harimazechô kara (『乱歩の軌跡—父の貼雑帖から』, La trajectoire de Ranpo : extraits de la *Chronologie collages* de mon père) Tôkyô : Tôkyô Sôgensha, 2008, 254 p.

SHINPO Hirohisa, YAMAMAE Yuzuru
« Jichobako yori » (「自著箱」, « Dans sa bibliothèque »), in Ôsaka Gô (dir.), 2003, p. 98-133

SHINPO Hirohisa (dir.)
Edogawa Ranpo arubamu (『江戸川乱歩アルバム』, Album Edogawa Ranpo), Tôkyô : Kawade Shobô Shinsha, 1994, 206 p.
Edogawa Ranpo (『江戸川乱歩』, Edogawa Ranpo), Tôkyô : Shinchôsha, coll. Shinchô Nihon bungaku arubamu, 1993, 111 p.

5. Ouvrages et textes critiques sur le roman policier

GÔHARA Hiroshi 郷原宏

Monogatari Nihon suirishôsetsu shi (『物語日本推理小説史』, Histoire du roman policier japonais), Tôkyô : Kôdansha, 2010, 349 p.

GONDA Manji 権田萬治

Nihon tanteisakka ron (『日本探偵作家論』, Etudes sur les écrivains de roman de détective japonais), Tôkyô : Gen.eijô, 1977, rééd. Futabasha, coll. Futaba bunko, Nihon suirisakka kyôkaishô jushôsaku zenshû, 1996, 357 p.

HASEBE Fumichika 長谷部史親

Ôbei suirishôsetsu hon.yaku shi (『欧米推理翻訳史』, Histoire de la traduction des romans policiers occidentaux), Tôkyô : Hon no zasshisha, 1992, rééd. Futabasha, coll. Futaba bunko, Nihon suirisakka kyôkaishô jushôsaku zenshû, 2007, 263 p.

ISHIGAMI Mitsutoshi 石上三登志

Meitanteitachi no yûtopia : ôgonki tanteishousetu no yakuwari (『名探偵たちのユートピア—黄金期・探偵小説の役割』, L'utopie des grands détectives : le rôle du roman policier de la période d'or), Tôkyô : Tôkyô Sôgensha, 2007, 305 p.

ITÔ Hideo 伊藤秀雄

Meiji no tanteishôsetsu (『明治の探偵小説』, Le roman de détective de l'ère Meiji), Tôkyô : Shôbunsha, 1986, rééd. Futabasha, coll. Futaba bunko, Nihon suirisakka kyôkaishô jushôsaku zenshû, 2002, 597 p.

Kindai no tanteishôsetsu (『近代の探偵小説』, Le roman de détective moderne), Tôkyô : San.ichi Shobô, 1994, 396 p.

Shôwa no tanteishôsetsu : Shôwa gannen – Shôwa 20-nen (『昭和の探偵小説　昭和元年－昭和二十年』, Le roman de détective de l'ère Shôwa : de 1926 à 1945), Tôkyô : San.ichi Shobô, 1993, 354 p.

Taishô no tanteishôsetsu : Ruikô, Shunrô kara Ranpo, Eiji made (『大正の探偵小説—涙香、春浪から乱歩、英治まで』, Le roman de détective de l'ère Taishô : de Ruikô et Shunrô à Ranpo et Eiji), Tôkyô : San.ichi Shobô, 1991, 412 p.

KOMORI Kentarô 小森健太朗

Tanteishôsetsu no ronrigaku : Rasseru ronrigaku to Kuîn, Kasai Kiyoshi, Nishio Ishin no tanteishôsetsu (『探偵小説の論理学—ラッセル論理学とクイーン、笠井潔、西尾維新の探偵小説』, La logique du roman de détective : la logique de Russel, Queen, Kasai Kiyoshi et les romans de détective de Nishio Ishin), Tôkyô : Nan.undô, 2007, 291 p.

« Kuroiwa Ruikô, Edogawa Ranpo ni yoru *Yûreitô* no maboroshi no gensaku to Wiriamusun no 'Haiiro no ona' » (「黒岩涙香、江戸川乱歩による『幽霊塔』の幻の原作とウィリアムスンの『灰色の女』」, « L'original perdu des deux traductions *La tour hantée* par Kuroiwa Ruikô et Edogawa Ranpo, ainsi que *La femme en gris* de Williamson »), in *Haiiro no onna*, (『灰色の女』, Une femme en gris), trad. de l'anglais vers le japonais par Nakajima Kenji 中島賢二, Tôkyô : Ronsôsha, 2008, p. 451-466

MAEDA Shôichi 前田彰一

Ôbei tanteishôsetsu no naratorojî : janru no seiritsu to'katari' no kôzô (『欧米探偵小説のナラトロジー—ジャンルの成立と「語り」の構造』, La narratologie des romans policiers occidentaux : naissance d'un genre et structure du 'récit'), Tôkyô : Sairyûsha, 2008, 226 p.

MATSUYAMA Iwao

« 'Fukenzen-ha' no keifu » (「「不健全派」の系譜」, « Histoire de la 'tendance malsaine' »), *Yuriika* (『ユリイカ』, Eureka), septembre 1987, p. 134-139

NAGATA Junkô 長田順行

Angô to suirishôsetsu (『暗号と推理小説』, Les codes secrets et le roman policier), Tôkyô : Dayamondosha, 1979, rééd. Tôkyô : Shakaishisôsha, coll. Gendai kyôyô bunko, 1986, 226 p.

NAKAJIMA Kawatarô

Suirishôsetsu tenbô (『推理小説展望』, Panorama du roman policier), Tôkyô : Tôto Shobô, 1965, 229 p.

Nihon suirishôsetsu shi (『日本推理小説史』, Histoire du roman policier japonais)
Volume 1, Tôkyô : Tôgensha, 1964, 281 p.
Volume 2, Tôkyô : Tôkyô Sôgensha, 1994, 327 p.
Volume 3, Tôkyô : Tôkyô Sôgensha, 1996, 260 p.

NOZAKI Rokusuke 野崎六助

Nihon tanteishôsetsu ron (『日本探偵小説論』, Etudes sur les romans de détective japonais), Tôkyô : Suiseisha, 2010, 439 p.

TAKAYAMA Hiroshi 高山宏

Korosu, atsumeru, yomu : suirishôsetsu tokushu kôgi (『殺す・集める・読む　推理小説と主講義』, Tuer, collectionner, lire : cours spécial sur le roman policier), Tôkyô : Tôkyô Sôgensha, coll. Sôgen raiburari, 2002, 303 p.

YAMADA Ryûten 山田龍天, MATSUSHIMA Tadashi 松島征, HARADA Kunio 原田邦夫

Monogatari no meikyû : misuterî no shigaku (『物語の迷宮　ミステリーの詩学』, Le labyrinthe narratif : introduction à la poétique des romans policiers), Tôkyô : Yûhikaku, 1986, rééd. Tôkyô : Tôkyô Sôgensha, coll. Sôgen raiburari, 2003, 270 p.

YAMAMAE Yuzuru

« Tanteibundan keiseiki no kakki o tsutaeru *Tantei shumi* » (「探偵文壇形成期の活気を伝える「探偵趣味」」, « La revue *Tantei shumi* : l'expression de la vitalité lors de la création de la scène du roman de détective »), in Misuterî Bungaku Shiryôkan (dir.), *Maboroshi no tanteizasshi* : Tantei shumi *kessakusen* (『幻の探偵雑誌―「探偵趣味」傑作選』, Les revues policières mythiques : choix de chefs d'œuvres de *Tantei shumi*), Tôkyô : Kôbunsha, 2000, p. 8-10

Tanteizasshi mokuji sôran (『探偵雑誌目次総覧』, Index général des romans de détective), Tôkyô : Nichigai Asoshiêtsu, 2009, 884 p.

YOSHIDA Yoshio 吉田司雄 (dir.)

Tanteishôsetsu to Nihon kindai (『探偵小説と日本近代』, Le roman de détective et le Japon moderne), Tôkyô : Seikyûsha, 2004, 284 p.

« Tanteishôsetsu to iu mondaikei » (「探偵小説という問題系」, « Problématique du roman de détective »), in YOSHIDA Morio (dir.), 2004, p. 9-37

YUMENO Kyûsaku 夢野久作

« Tanteishôsetsu no shôtai » (「探偵小説の正体」, « La nature du roman de détective », 1934), in Nishihara Kazumi 西原和海, *Yumeno Kyûsaku chosakushû* (『夢野久作著作集』, Recueil des œuvres de Yumeno Kyûsaku), Volume 6, Fukuoka : Ashi Shobô, 2001, p. 101-106

6. Ouvrages et textes critiques généraux

KARATANI Kôjin 柄谷行人

Nihon kindai bungaku no kigen (『近代文学の起源』, Les origines de la littérature moderne japonaise, Tôkyô : Kôdansha, 1980, rééd. coll. Kôdansha bungei bunko, 1996, 270 p.

Kokubungaku kaishaku to kanshô (tokushû) : 'owari' o yomu, kingendai bungaku-hen, (『国文学　解釈と鑑賞　特集—〈終わり〉を読む—近現代文学篇』, Littérature nationale – Analyses et commentaires, (numéro spécial) : lire la 'fin', Littératures moderne et contemporaine), Tôkyô : Shibundô, septembre 2010, 174 p.

MAEDA Ai 前田愛

Kindai dokusha no seiritsu (『近代読者の成立』, La naissance du lecteur moderne), Tôkyô : Yûseidô, 1973, rééd. Iwanami Shoten, coll. Iwanami gendai bunko, 2001, 391 p.

Toshi kûkan no naka no bungaku (『都市空間のなかの文学』, La literature dans l'espace urbain), Tôkyô : Chikuma Shobô, 1982, rééd. coll. Chikuma gakukei bunko, 1994, 645 p.

Zôho, Bungaku tekusuto nyûmon (『増補　文学テクスト入門』, Introduction au texte littéraire, version augmentée), Tôkyô : Chikuma Shobô, 1988, rééd. coll. Chikuma gakugei bunko, 2011, 240 p.

MATSUURA Hisaki 松浦寿輝, ANDÔ Reiji 安藤礼二

« Gendai shôsetsu no kigen : Buruton, Ranpo, soshite Tôkoku » (「現代小説の起源—ブルトン、乱歩、そして透谷」, « Les origines du roman contemporain : Breton, Ranpo et Tôkoku»), *Kokubungaku* (『國文學』, Littérature nationale), Tôkyô : Gakutôsha, juin 2009, p. 6-27

NAGAMINE Shigetoshi 永嶺重敏

Zasshi to dokusha no kindai (『雑誌と読者の近代』, Les temps modernes des magazines et des lecteurs), Tôkyô : Nihon Editâsukûru Shuppanbu, 1997, 281 p.

Modan toshi no dokusho kûkan (『モダン都市の読書空間』, Les espaces de la lecture dans la ville moderne), Tôkyô : Nihon Editâsukûru Shuppanbu, 2001, 263 p.

'*Dokusho kokumin' no tanjô : Meiji 30-nendai no katsuji media to dokusho bunka* (『「読書国民」の誕生—明治三十年代の活字メディと読書文化』, La naissance du 'citoyen lecteur' : les médias imprimés et les espaces de la lecture durant les années trente de l'ère Meiji), Tôkyô : Nihon Editâskûru Shuppanbu, 2004, 273 p.

NAKAGAWA Shigemi

Modaniti no sôzôryoku : bungaku to shikakusei (『モダニティの想像力—文学と視覚性』, L'imagination de la modernité : la littérature et la perception optique), Tôkyô : Shin.yôsha, 2009, 387 p.

OZAKI Hotsuki 尾崎秀樹

Taishûbungaku ron (『大衆文学論』, De la littérature populaire), Tôkyô : Keisô Shobô, 1965, rééd. Tôkyô : Kôdansha, coll. Kôdansha bungei bunko 2001, 485 p.

SEKI Hajime 関肇

Shinbunshôsetsu no jidai : media, dokusha, merodorama (『新聞小説の時代—メディ・読者・メロドラマ』, L'époque des romans-feuilletons : médias, lecteurs, mélodrames) Tôkyô : Shin.yôsha, 2007, 364 p.

SUZUKI Sadami

Shôwa bungaku no tame ni : fikushon no ryôryaku (『昭和文学のために—フィクションの領略』, Pour une literature de Shôwa : comprendre la fiction), Tôkyô : Shichôsha, coll. 'Shôwa' no kuritikku, 1989, 287 p.

TORIGOE Shin 鳥越信

Nihon jidô bungaku (『日本児童文学』, La littérature enfantine japonaise), Tôkyô : Kenpakusha, 1995, 183 p.

TOYAMA Shigehiko 外山滋比古
Toyama Shigehiko chosakushû 2 : kindai dokusha ron (『外山滋比古著作集 2 —近代読者論』, Recueil des œuvres de Toyama Shigehiko : études sur le lecteur moderne, volume 2), Tôkyô : Misuzu Shobô, 2002, 350 p.
UNNO Hiroshi 海野弘
Modan toshi Tôkyô : Nihon no 1920-nendai (『モダン都市東京—日本の一九二〇年代』, Tôkyô ville moderne : les années vingt au Japon), Tôkyô : Chûô Kôronsha, 1983, rééd. coll. Chûkô bunko, 1988, 340 p.
WADA Atsuhiko 和田敦彦
Yomu to iu koto : tekusuto to dokusho no riron kara (『読むということ—テクストと読者の理論から』, Ce que signifie lire : en partant de la théorie du texte et du lecteur), Tôkyô : Hitsuji Shobô, 1997
WADA Hirobumi 和田博文
Tekusuto no modan toshi (『テクストのモダン都市』, La ville modern dans le texte), Nagoya : Fûbaisha, 1999, 292 p.

7. Ouvrages et textes critiques sur la culture populaire

AKITA Masami 秋田昌美
Sei no ryôki modan : Nihon hentai kenkyû ôrai (『性の猟奇モダン—日本変態研究往来』, *Moderne, la quête de l'insolite sexuel : trajectoire de l'étude de la déviance au Japon*), Tôkyô : Seikyûsha, 1994, 204 p.
HASHIZUME Shin.ya 橋爪伸也 (dir.)
Bessatsu Taiyô : Nihon no hakurankai Terashita Takeshi korekushon (『別冊太陽 日本の博覧会 寺下勍コレクション』, Numéro spécial de *Taiyô* : les expositions japonaises la collection de Terashita Takeshi), Tôkyô : Heibonsha, n°133, 2005, 237 p.
KANNO Satomi 菅野聡美
'Hentai' no jidai (『〈変態〉の時代』, L'époque de la 'déviance'), Tôkyô : Kôdansha, coll. Kôdansha gendai shinsho, 2005, 217 p.
KAWAZOE Yû 川添裕
Edo no misemono (『江戸の見世物』, Les *misemono* d'Edo), Tôkyô : Iwanami Shoten, coll. Iwanami shinsho, 2000, rééd. 2008, 246 p.
KIGOSHI Osamu 木越治 (dir.)
Kôdan to Danshi : dentô wagei no hikaku kenkyû (『講談と評弾—伝統話芸の比較研究』, Le *kôdan* et le *Tan ci* : analyse compare des deux arts traditionnels de la parole), Tôkyô : Yagi Shoten, 2010, 136 p. (+DVD)
KINOSHITA Naoyuki 木下直之
Bijutsu to iu misemono : aburaechaya no jidai (『美術という見世物 油絵茶屋の時代』, Les *misemono* en tant que beaux-arts : l'époque des maisons de thé artistiques), Tôkyô : Heibonsha, 1993, rééd. Tôkyô : Chikuma Shobô, coll. Chikuma gakugei bunko, 1999, 401 p.
Kokubungaku henshûbu 國文學編集部 (dir.)
Meiji-Taishô-Shôwa fûzoku bunkashi : kindai bungaku o yomu tame ni (『明治・大正・昭和風俗文化誌—近代文学を読むために』, Histoire de la culture populaire des ères Meiji-Taishô-Shôwa : pour lire la littérature moderne), Tôkyô : Gakutôsha, 1994, rééd. 2001, 208 p.
Meisaku sashie zenshû : Shôwa senzen suirikaikishôsetsu hen (『名作挿絵全集 8—昭和戦前・推理怪奇小説篇』, Chefs-d'œuvre de l'illustration : les romans policiers et les romans d'horreur des années d'avant-guerre de l'ère Shôwa), Tôkyô : Heibonsha, 1980, 144 p.

NAGAMINE Shigetoshi
Kaitô Jigoma to katsudôshashin no jidai (『怪盗ジゴマと活動写真の時代』, Le voleur Zigomar et l'époque du cinématographe), Tôkyô : Shinchôsha, coll. Shinchô shinsho, 2006, 189 p.
NAKAGOMI Shigeaki 中込重明
Meiji bungei to bara : wagei e no tsûro (『明治文芸と薔薇—話芸への通路』, Le monde des lettres de Meiji et la rose : vers les arts de la parole), Tôkyô : Yûbun Shoin, 2004, 239 p.
NOMURA Masaaki 野村雅昭
Rakugo no gengogaku (『落語の言語学』, Linguistique du *rakugo*), Tôkyô : Heibonsha, 1994, rééd. coll. Heibonsha raiburarî, 2002, 342 p.
SATÔ Tadao 佐藤忠男
Nihon eiga shi I : 1896-1940 (, Histoire du cinéma japonais I : 1896-1940), Tôkyô : Iwanami Shoten, 1995, rééd. (revue et augmentée) 2007, 443 p.
SATÔ Takumi 佐藤卓己
Kingu *no jidai : kokumin taishû zasshi no kôkyôsei* (『『キング』の時代—国民大衆雑誌の公共性』, L'époque de *Kingu* : la communauté d'une revue populaire pour les citoyens), Tôkyô : Iwanami Shoten, 2002, 462 p.
'Shinseinen' Kenkûkai『新青年』研究会 (dir.)
Shinseinen dokuhon zenikkan : Shôwa gurafiti (『新青年読本　全一巻—昭和グラフィティ』, Lire *Shinseinen* en un volume : graffiti de l'ère Shôwa), Tôkyô : Sakuhinsha, 1988, 336 p.
SUZUKI Sadami
« Ero-guro-nansensu no keifu » (「エロ・グロ・ナンセンスの系譜」, « Généalogie de l'*ero-guro-nansensu* »), in YONEZAWA Yoshihiro (dir.), 1994, p. 8-13
TAKEMURA Tamio 竹村民郎
Taishô bunka, teikoku no yûtopia : sekai shi no tenkanki to taishû shôhishakai no keisei (『大正文化　帝国のユートピア—世界史の転換期と大衆消費社会の形成』, La culture de l'ère Taishô, l'utopie impériale : le temps des changements dans l'histoire du monde et la formation de la société de consommation de masse), Tôkyô : Kôdansha, 1980, rééd. 2004, 291 p.
YOKOTA Jun.ya 横田順彌
« Nihon SF eiyû gunzô » (「日本 SF 英雄群像」, « Les héros japonais de la SF », 1971), in YOKOTA Jun.ya, *Kindai Nihon kisô shôsetsushi* (『近代日本奇想小説史』, Histoire des romans d'imagination modernes japonais), Tôkyô : Pilar Press, 2012, p. 10-50
YONEZAWA Yoshihiro 米沢嘉博 (dir.)
Bessatsu Taiyô : Edogawa Ranpo no jidai : Shôwa ero-guro-nansensu (『別冊太陽　江戸川乱歩の時代—昭和エロ・グロ・ナンセンス』, Numéro spécial de *Taiyô* : L'époque d'Edogawa Ranpo : l'érotique-grotesque-nonsense de Shôwa), Tôkyô : Heibonsha, n°88, 1994, 144 p.
Bessatsu Taiyô : Hakkinbon, Meiji-Taishô-Shôwa-Heisei Jô Ichirô korekushon (『別冊太陽　発禁本—明治・大正・昭和・平成　城市郎コレクション』, Numéro spécial de *Taiyô* : Livres interdits, Meiji-Taishô-Shôwa-Heisei la collection de Jô Ichirô), Tôkyô : Heibonsha, 1999, 296 p.

8. Recueils de fictions policières d'avant-guerre

Misuterî Bungaku Shiryôkan ミステリー文学資料館 (dir.)

Maboroshi no tanteizasshi, (『幻の探偵雑誌』, Les revues policières mythiques), 10 volumes, Tôkyô : Kôbunsha, coll. Kôbunsha bunko, 2000-2002

Edogawa Ranpo to 13 no hôseki (『江戸川乱歩と13人の宝石』, Edogawa Ranpo et les 13 joyaux), Tôkyô : Kôbunsha, coll. Kôbunsha bunko, 2007, 483 p.

Edogawa Ranpo to 13 no hôseki dai ni shû (『江戸川乱歩と13人の宝石　第二集』, Edogawa Ranpo et les 13 joyaux, volume 2), Tôkyô : Kôbunsha, coll. Kôbunsha bunko, 2007, 483 p.

Edogawa Ranpo to 13-nin no shinseinen 'ronriha'hen (『江戸川乱歩と13人の新青年〈論理派〉編』, Edogawa Ranpo et 13 jeunes hommes modernes : les logiciens), Tôkyô : Kôbunsha, coll. Kôbunsha bunko, 2008, 429 p.

Edogawa Ranpo to 13-nin no Shinseinen 'bungaku'hen (『江戸川乱歩と13人の新青年〈文学派〉編』, Edogawa Ranpo et 13 jeunes hommes modernes : les littéraires), Tôkyô : Kôbunsha, coll. Kôbunsha bunko, 2008, 419 p.

Nihon tanteishôsetsu zenshû (『日本探偵小説全集』, Anthologie de romans de détective japonais), 12 volumes, Tôkyô : Tôkyô Sôgensha, coll. Sôgen suiri bunko, 1984-1996

OZAKI Hotsuki, ODAGIRI Susumu 小田切進, KIDA Jun.ichirô (dir.)

Shônen shôsetsu taikei : shônen tanteishôsetsu shû (『少年小説大系―少年探偵小説集』, Anthologie de romans pour enfants : les romans de détective pour enfants), volume sept, Tôkyô : San.ichi Shobô, 1986, 543 p.

YAMAMAE Yuzuru (dir.)

Bungô no tanteishôsetsu (『文豪の探偵小説』, Les romans de détective des grands écrivains), Tôkyô : Shûeisha, coll Shûeisha bunko, 2006, 269 p.

9. Autres ouvrages et textes

a. Etudes

HATSUDA Tôru 初田亨

Modan toshi no kûkan hakubutsugaku : Tôkyô (『モダン都市の空間博物学』, Encyclopédie spatiale de la ville moderne : Tôkyô), Tôkyô : Shôkokusha, 1995, 243 p.

HORIKIRI Naoto 堀切直人

Asakusa : Taishô hen (『浅草―大正篇』, Asakusa : Taishô), Tôkyô : Yûbun Shoin, 2005, 341 p.

HOSOMA Hiromichi 細馬宏通

Asakusa 12-kai : tô no nagame to 'kindai' no manazashi (『浅草十二階―塔の眺めと〈近代〉のまなざし』, La Tour aux 12 niveaux d'Asakusa : les paysages des tours et le regard 'moderne', Tôkyô : Seidosha, 2001, 299 p.

MAKI Yoshiyuki 牧義之

« Kezurareta sakuhin no juyô to hensen : Kataoka Teppei *Ryôrimura kaikyoroku* no fuseji, katsuji sakujo o chûshin ni » (「削られた作品の受容と変遷―片岡鉄平「綾里村快挙録」の伏字・活字削除を中心に」, « La réception et l'évolution d'une œuvre censurée : le cas des *fuseji* dans *Les notes du coup d'éclat de Ryôrimura* », *JunCture chôikiteki Nihon bunka kenkyû : tokushû, Nihon bunka no datsukôchiku* (『JunCture 超域的日本文化研究』―特集　日本文化の脱構築』, JunCture Recherche interdisciplinaire sur la culture japonaise : numéro spécial, déconstruire la culture japonaise), Nagoya : Nagoya

Daigaku Daigakuin Bungaku Kenkyûka Fuzoku Nihon Kindai Bunka Sentâ, n°1, 2010, p. 148-157

b. Fiction et autre

GÔDA Ichidô 合田一道, Hanzai Shi Kenkyûkai 犯罪史研究会
Nihon ryôki/zankoku jiken-bo (『日本猟奇・残酷事件簿』, Recueils des crimes étranges et cruels au Japon), Tôkyô : Fusôsha, 2000, rééd. coll. Fusôsha bunko, 2006, 300 p.
KUSAKA Sanzô 日下三蔵 (dir.)
Ranpo no gen.ei (『乱歩の幻影』, Le fantôme de Ranpo), Tôkyô : Chikuma Shobô, coll. Chikuma bunko, 1999, 477 p.
KUZE Mitsuhiko 久世光彦
1934-nen fuyu – Ranpo (『一九三四年冬—乱歩』, Hiver 1934 – Ranpo), Tôkyô : Shûeisha, 1993, rééd. Tôkyô : Shinchôsha, coll. Shinchô bunko, 1997, 336 p.
Misuterî Bungaku Shiryôkan
Edogawa Ranpo ni ai o komete (『江戸川乱歩に愛をこめて』, Pour Edogawa Ranpo, avec tout notre amour), Tôkyô : Kôbunsha, coll. Kôbunsha bunko, 2011, 371 p.
OZAWA Takeshi 小沢健志 (dir.)
Shashin de miru Kantôdaishinsai (『写真で見る関東大震災』, Le grand tremblement de terre du Kantô en photos), Chikuma Shobô, coll. Chikuma bunko, 2003, 222 p.
Za tawâ : toshi to tô no monogatari (『ザ・タワー—都市と塔のものがたり』, La tour : une histoire de ville et de tour), Tôkyô : Tôkyô Edo Hakubutsukan/Yomiuri Shinbunsha/NHK Puromôshon, 2012, 207 p. [catalogue de l'exposition organisée au Musée Edo-Tôkyô à l'occasion de l'inauguration de la tour Skytree, du 21 février au 16 juillet 2012]

BIBLIOGRAPHIE
(EN LANGUES OCCIDENTALES)

1. Textes d'Edogawa Ranpo disponibles en français

La chenille jaune, trad. de l'anglais par Jacqueline Souvré, *Noir magazine*, n°1, mars 1954, p. 10-27 [précédé d'une présentation d'Edogawa Ranpo]
Injû : la bête dans l'ombre (paru antérieurement sous le titre *La proie et l'ombre*), trad. du japonais par Jean-Christian Bouvier, Arles : Philippe Picquier, 1988, rééd. coll. Picquier poche, 2008, 142 p. [contient *La bête dans l'ombre*, *Le test psychologique*]
La chambre rouge, trad. du japonais par Jean-Christian Bouvier, Arles : Philippe Picquier, 1990, rééd. coll. Picquier poche, 1995, 125 p. [contient *La chenille*, *la chaise humaine*, *Deux vies gâchées, La chambre rouge*, *La pièce de deux sen*]
L'enfer des miroirs, trad. du japonais par Cécile Sakai, in Groupe Kirin, *Anthologie de nouvelles japonaises : tome 1 – 1910-1926, Les Noix, La Mouche, Le Citron*, Arles : Picquier, 1991, rééd. coll. Picquier poche, 1998, p. 47-65 [précédé d'une présentation par Cécile Sakai]
L'île panorama, trad. du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle, Arles : Philippe Picquier, 1991, rééd. coll. Picquier poche, 1999, 156 p.
La bête aveugle, trad. du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle, Arles : Philippe Picquier, 1992, rééd. coll. Picquier poche, 1999, 157 p.
Le lézard noir, trad. du japonais par Rose-Marie Makino-Fayolle, Arles : Philippe Piquier, 1993, rééd. coll. Picquier poche, 2000, 156 p.
Mirage, trad. du japonais par Karine Chesneau, Arles : Philippe Picquier, 1993, rééd. coll. Picquier poche, 2000, 138 p. [contient *Mirage*, *Vermine*]

2. Textes d'Edogawa Ranpo disponibles en anglais

Japanese Tales of Mystery and Imagination, trad. du japonais par James B. Harris, Boston/Tôkyô : Tuttle, 1956, 222 p. [contient *La chaise humaine*, *Le test psychologique*, *La chenille*, *La falaise*, *L'enfer des miroirs*, *Les jumeaux*, *La chambre rouge*, *Deux vies gâchées*, *Mirage*]
The Black Lizard and Beast in the Shadows, trad. du japonais par Ian Hughes, Fukuoka : Kurodahan Press, 2006, 304 p.
The Edogawa Rampo Reader, trad. du japonais par Seth Jocobowitz, Fukuoka : Kurodahan Press, 2008, 241 p. [contient *Rêve en plein jour*, *Les canaux de Mars*, *Et voilà O-sei*, *L'herbe empoisonnée, Le promeneur des combles*, *L'abri antiaérien*, *L'étrange crime du docteur Mera*, *Le nain dansant* et 11 essais]
Moju : the Blind Beast, trad. du japonais par Jack Hunter, (Lieu d'édition inconnu) : Shinbaku Books, 2009, 125 p.
The Fiend with Twenty Faces, trad. du japonais par Dan Luffey, Fukuoka : Kurodahan Press, 2012, 198 p.

3. Ouvrages et textes critiques sur le roman policier

BALLANGER, Françoise (dir.)
Enquête sur le roman policier pour la jeunesse, Paris : La Joie par les livres, Paris Bibliothèques, 2003, 160 p.

BAYARD, Pierre

Qui a tué Roger Ackroyd ?, Paris : Editions de Minuit, coll. Paradoxe, 1998, rééd. coll. Reprise, 2002, 169 p.

L'affaire du Chien des Baskerville, Paris : Les Editions de Minuit, coll. Paradoxe, 2008, 166 p.

BLONDE, Didier

Les voleurs de visages : sur quelques cas troublants de changement d'identité, Rocambole, Arsène Lupin, Fantômas & Cie, Paris : A.M. Métailié, 1992, 167 p.

BOILEAU-NARCEJAC

Le roman policier, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, n°1623, 1975, rééd. coll. Quadrige, 1994, 127 p.

COLIN, Jean-Paul

La belle époque du roman policier français : aux origines d'un genre romanesque, Lausanne/Paris : Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, 1999, 248 p.

DUBOIS, Jacques

Le roman policier ou la modernité, Paris : Nathan, coll. Le texte à l'œuvre, 1992, rééd. Paris : Armand Colin, coll. Le texte à l'œuvre, 2005, 235 p.

EISENZWEIG, Uri

Le récit impossible : sens et forme du roman policier, Paris : Christian Bourgois, 1986, 357 p.

ESCOLA, Marc

« Pierre Bayard contre Hercule Poirot : derniers rebondissements dans l'affaire Ackroyd », in RAUD, André-François, MAUMEJEAN, Xavier, 2006, p. 317-357

EVRARD, Franck

Lire le roman policier, Paris : Dunod, Coll. Collection Lettres supérieures, 1996, 183 p.

FONDANECHE, Daniel

Le roman policier, Paris : Ellipses, coll. Thèmes & études, 2000, 110 p.

FRANCOIS, Marion

Parodie et transposition dans le roman policier contemporain, Lyon : Université Lumière-Lyon II, Département des Lettres, 481 p., Th. doc. : Lettres et arts, Lyon 2, 2000

« Roman policier contemporain, labyrinthe d'une enquête, labyrinthe d'une écriture», BOUVET, Rachel, LATENDRESSE-DRAPEAU, Myra (dir.), *Errances*, Montréal : Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », nº 13, 2005, p. 77-89

« Le stéréotype dans le roman policier », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n°17, 2009, p. 2-18, disponible sur http://narratologie.revues.org/1095, dernière consultation : 1er juin 2012)

GODTLAND, Eric

« Detective Magazines : the Perfect Orchid », in GODTLAND, Eric, *et al.*, *True Crime Detective Magazines, 1924-1969*, Cologne : Taschen, 2008, 333 p.

GREGORIOU, Christiana

Deviance in Contemporary Crime Fiction, New York : Palgrave Macmillan, 2007, 178 p.

HUFTIER, Arnaud

Stanislas-André Steeman : aux limites de la fiction policière, Amiens : Encrage, coll. Références, 2006, 287 p.

IGARASHI, Yoshikuni

« Edogawa Rampo and the Excess of Vision : an Ocular Critic of Modernity in 1920s Japan » [en ligne], *Positions : East Asia Cultures Critique,* Durham (Caroline du Nord) : Duke University Press, volume 13, n°2, Automne 2007, p. 299-327

(disponible sur http://muse.jhu.edu/journals/pos/summary/v013/13.2igarashi.html, dernière consultation : 24 juillet 2012)

KAWANA, Sari

Murder Most Modern : Detective Fiction and Japanese Culture, Minneapolis/ Londres : University of Minnesota Press, 2008, 271 p.

KRACAUER, Siegfried

Le roman policier : un traité philosophique (1922-1925), trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris : Payot, 1981, rééd. Paris : Payot & Rivages, coll. Petite collection Payot, 2001, 206 p.

KRISTEVA, Julia

« Paroles d'écrivain », *Le Magazine littéraire* [dossier : « le polar aujourd'hui »], propos recueillis par Clémentine Baron, n°519, mai 2012, p. 56

LACASSIN, Francis

Mythologie du roman policier, Paris : Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1974, rééd. (augmentée et mise à jour) Paris : Christian Bourgeois Editeur, 1993, 542 p.

LITS, Marc

Pour lire le roman policier, Bruxelles, Paris : De Boeck-Wesmael, Duculot, coll. Formation continue, 1989, 246 p.

Le roman policier : introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire, Liège : Céfal, coll. Collection Paralittératures, 1993, rééd. (complétée), 1999, 208 p.

Le genre policier dans tous ses états : D'Arsène Lupin à Navarro, Limoges : PULIM, coll. Médiatextes, 2011, 194 p.

MESSAC, Régis

Le « detective novel » et l'influence de la pensée scientifique, Amiens : Encrage, coll. Travaux, 2011, 588 p. [Réédition de la thèse de Régis Messac soutenue en 1929]

NARCEJAC, Thomas

Une machine à lire : le roman policier, Paris : Denoël/Gonthier, coll. Bibliothèques Médiations, 1975, 247 p.

NICODEME, Béatrice

Le roman policier – bonne ou mauvaise lecture ?, Paris : Sorbier, coll. La littérature jeunesse, pour qui, pour quoi ?, 2004, 143 p.

ÔMORI Kyôko

Detecting Japanese Vernacular Modernism : Shinseinen *Magazine and the Development of the* Tantei Shôsetsu *Genre, 1920-1931* [en ligne], Athens (Ohio) : Université d'état d'Ohio, département des langues et littératures d'Asie de l'Est, 303 p., th. doc., Athens (Ohio), 2003 (disponible sur http://etd.ohiolink.edu/view.cgi?acc_num =osu1048620868, dernière consultation : 11 juillet 2012)

PELOUX, Gérald

« Injû (La Bête dans l'ombre) d'Edogawa Ranpo ou l'impossible objectivité du roman policier mise en scène », *Travaux en Cours*, n°5, Université Paris Diderot Paris 7, décembre 2009, p. 116-127

REICHERT, Jim

« Deviance and Social Darwinism in Edogawa Ranpo's Erotic-Grotesque Thriller *Kotô no oni* » [en ligne], *Journal of Japanese Studies*, Washington, n°27, 2001, p. 113-141 (disponible sur http://www.jstor.org/stable/3591938, dernière consultation : 24 juillet 2012)

REUTER, Yves

Le roman policier, Paris : Nathan, coll. 128 : lettres, 1997, 128 p.

RUAUD, André-François, MAUMEJEAN, Xavier
Les nombreuses vies d'Hercule Poirot, Lyon : Les moutons électriques, coll. La bibliothèque rouge, 2006, 468 p.
SAITÔ Satoru
Detective Fiction and the Rise of the Japanese Novel, 1880-1930, Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 2012, 308 p.
SILVER, Mark
Purloined Letters : Cultural Borrowing and Japanese Crime Literature, 1868-1837, Honolulu : University of Hawai'i Press, 2008, 217 p.
TODOROV, Tzvetan
« Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, coll. Poétique, 1971, p. 55-65
TULARD, Jean
Dictionnaire du roman policier, Paris : Fayard, 2005, 768 p.
VAN DOVER, J. Kenneith
Making the Detective Story American : Biggers, Van Dine and Hammett and the Turning Point of the Genre, 1925-1930, Jefferson (Caroline du Nord) : McFarland and Company, 2010, 221 p.
VANONCINI, André
Le roman policier, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je, n°1623, 1993, rééd. (mise à jour) 2002, 127 p.

4. Ouvrages et textes critiques sur la paralittérature et les productions culturelles populaires

ARTIAGA, Loïc (dir.)
Le roman populaire : des premiers feuilletons aux adaptations visuelles, 1836-1960, Paris : Autrement, 2008, 186 p.
BAYARD-SAKAI, Anne
La parole comme art : le rakugo japonais, Paris : l'Harmattan, coll. Lettres asiatiques : Japon, 1992, 383 p.
BENASSI, Stéphane
Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles, Liège : Céfal, coll. Grand écran petit écran. Essais, 2000, 192 p.
BOYER, Alain-Michel
La paralittérature, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, n°2673, 1992, 127 p.
Les paralittératures, Paris : Armand Colin, coll. 128 Série lettres, 2008, 123 p.
CHELEBOURG, Christian, MARCOIN, Francis
La littérature de jeunesse, Paris : Armand Colin, coll. 128 Lettres, linguistique, 2007, 126 p.
COMMENT, Bernard
The Painted Panorama (1993), trad. du français par Anne-Marie Glasheen, Londres : Reaktion Books, 1999, rééd. New York : Harry N. Abrams, 2000, 272 p.
COUEGNAS, Daniel
Introduction à la paralittérature, Paris : Seuil, coll. Collection Poétique, 1992, 200 p.
Fiction, énigmes, images, Limoges : PULIM, coll. Médiatextes, 2001, 226 p.
« Dénouement et stéréotypes dans quelques romans populaires français du XIXe siècle », *Loxias* [en ligne], loxias 17 (mis en ligne le 11 mai 2007), consultable sur

http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1637, dernière consultation : 12 juillet 2012

FONDANECHE, Daniel

Paralittératures, Paris : Vuibert, 2005, 733 p.

GAUDREAULT, André

Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe, Paris : CNRS Editions, coll. Cinéma et audiovisuel, 2008, 252 p.

MIGOZZI, Jacques

Boulevards du populaire, Limoges : PULIM, coll. Médiatextes, 2005, 243 p.

MÜLLER, Jürgen (dir.)

Films des années 30 (2006), trad. de l'allemand par Thérèse Chatelain-Südkamp et Michèle Schreyer, Cologne : Taschen, 2006, 575 p.

Films des années 20 : et des premières années du cinéma (2007), trad. de l'allemand par Thérèse Chatelain-Südkamp et Michèle Schreyer, Cologne : Taschen, 2007, 479 p.

PRINCE, Nathalie

La littérature de jeunesse : pour une théorie littéraire, Paris : Armand Colin, coll. Collection U. Lettres, 2010, 240 p.

RIOUX, Jean-Pierre, SIRINELLI, Jean-François (dir.)

La culture de masse en France de la Belle Epoque à aujourd'hui, Paris : Fayard, 2002, 461 p.

SAKAI, Cécile

Histoire de la littérature populaire japonaise : faits et perspectives (1900-1980), Paris : l'Harmattan, coll. Lettres asiatiques : Japon, 1987, 312 p.

SILVERBERG, Miriam

Erotic, Grotesque, Nonsense : the Mass Culture of Japanese Modern Times, Berkeley : University of California Press, 2006, 369 p.

SIMON, Pascale

« Le cinéma de Taishô et la censure », in TSCHUDIN Jean-Jacques, HAMON, Claude (dir.), 2004, p. 107-124

THIESSE, Anne-Marie

Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle-Epoque, Paris : le Chemin vert, coll. Le Temps et la mémoire, rééd. Paris : Seuil, coll. Points, 2000, 283 p.

THOVERON, Georges

Deux siècles de paralittérature, Liège : Céfal, coll. Collection Bibliothèque des paralittératures, 1996, rééd. (revue et complétée, deux volumes) 2008, 359 p. et 457 p.

TRUFFAUT, François

Le cinéma selon Hitchcock, Paris : Robert Laffont, 1966, rééd. Paris : Seghers, coll. C inéma 2000, 1975, 395 p.

TSCHUDIN, Jean-Jacques

« L'opéra-Asakusa : le drame lyrique à la conquête du public populaire », in TSCHUDIN, Jean-Jacques, HAMON, Claude (dir.), 2004, p. 169-189

TSCHUDIN, Jean-Jacques, HAMON, Claude (dir.)

La modernité à l'horizon : la culture populaire dans le Japon des années vingt, Arles : Philippe Picquier, 2004, 244 p.

La société japonaise devant la montée du militarisme : culture populaire et contrôle social dans les années 1930, Arles : Philippe Picquier, 2007, 235 p.

WILLIAMSON, Catherine

« 'You'll See It Just as I Saw It': Voyeurism, Fetishism, and the Female Spectator in Lady in the Lake » (« 'Vous allez le voir comme moi je l'ai vu' : voyeurisme,

fétichisme et la spectatrice dans *La dame du lac* », *Journal of Film and Video* (Journal du film et de la vidéo), volume 48, n°3, octobre 1996, p. 17-29

5. Ouvrages et textes critiques sur la lecture et la réception

ALLARD, Laurence
« Dire la réception : culture de masse, expérience esthétique et communication », in *Réseaux* [en ligne], 1994, volume 12, n°68, p. 65-84 (disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1994_num_ 12_68_2621, dernière consultation : 12 juillet 2012)

BLETON, Paul
Ça se lit comme un roman policier… : comprendre la lecture sérielle, Québec : Nota bene, coll. Etudes culturelles, 1999, 287 p.

BOUVET, Rachel
Etranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique, Québec : Presses Universitaires de Québec, 2007, 252 p.

CHARLES, Michel
Rhétorique de la lecture, Paris : Seuil, coll. Collection Poétique, 1977, 297 p.

CHARTIER, Anne-Marie, HEBRARD, Jean
Discours sur la lecture (1880-2000), Paris : Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, coll. Etudes et recherche/Bibliothèque publique d'information, 1989, rééd. Paris : BPI Centre Pompidou, Fayard, coll. [Nouvelles études historiques], 2002, 762 p.

CITTON, Yves
Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?, Paris : Editions Amsterdam, 2007, 363 p.

COLLOVALD, Annie, NEVEU, Erik
Lire le noir : enquête sur les lecteurs de récits policiers, Paris : Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, coll. Etudes et recherche/Bibliothèque publique d'information, 2004, 344 p.

DAVIES, Todd F., WOMACK Kenneth
Formalist Criticism and Reader-Response Theory, New York : Palgrave, 2002, 202 p.

DOVE, George N.
The Reader and the Detective Story, Bowling Green (Ohio) : Bowling Green State University Popular Press, 1997, 210 p.

DUFAYS, Jean-Louis
Stéréotype et lecture, Liège : Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1994, 375 p.
« Lecture littéraire vs lecture ordinaire : une dichotomie à interroger », in JOUVE, Vincent (dir.), 2005, p. 309-322

ECO, Umberto
Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative (1979), trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : Grasset, coll. Figures, 1985, rééd. Paris : Librairie générale française, coll. le Livre de poche, Biblio essais, 1989, 314 p.

FISH, Stanley
Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives (1980), trad. de l'anglais par Etienne Dobenesque, Paris : les Prairies ordinaires, coll. Penser/Croiser, 2007, 137 p.

GERVAIS, Bertrand, BOUVET, Rachel (dir.)
Théories et pratiques de la lecture littéraire, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2007, 281 p.
HOLLAND, Norman N.
The Dynamics of Literary Response, New York : Oxford University Press, 1968, 378 p.
Literature and the Brain, Gainesville (Floride) : The PsyArt Foundation, 2009, 457 p.
ISER, Wolfgang
L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique (1976), trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Liège : Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1985, 405 p.
JAUSS, Hans Robert
Pour une esthétique de la réception (1972-1975), trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1978, rééd. coll. Collection Tel, 1990, 305 p.
JOUVE, Vincent
La lecture, Paris : Hachette, coll. Contours littéraires, 1993, 110 p.
JOUVE, Vincent (dir.)
L'expérience de lecture, Paris : L'improviste, Coll. Les aéronautes de l'esprit, 2005, 470 p.
KAWANA, Sari
« Reading Beyond the Lines : Young Readers and Wartime Japanese Literature », *Book History*, University Park, volume 13, 2010, p. 154-184
MANGUEL, Alberto
Une histoire de la lecture (1996), trad. de l'anglais par Christine Le Bœuf, Arles : Actes Sud, 1998, rééd. coll. Babel, 2000, 427 p.
PICARD, Michel
La lecture comme jeu : essai sur la littérature, Paris : Les Editions de Minuit, coll. Critique, 1986, 319 p.
PIEGAY-GROS, Nathalie (dir.)
Le Lecteur, Paris : Flammarion, coll. Corpus, 2002, 255 p.
PREISS, Nathalie (dir.)
Mélire ? : lecture et mystification, Paris : L'improviste, coll. Les aéronautes de l'esprit, 2006, 204 p.
RABINOWITZ, Peter J.
« Truth in Fiction : A Reexamination of Audiences » , *Critical Enquiry*, volume 4, n°1, Chicago : The University of Chicago Press, 1977, p. 121-142
REGAZZI, Jean
L'expérience du roman : lecture et mise en abyme chez Melville, Faulkner et Wells, Paris : l'Harmattan, 2011, 196 p.
TOMPKINS, Jane P. (dir.)
Reader-Response Criticism : from Formalism to Post-Structuralism, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1980, 304 p.
VALENTI, Jean
« Lecture, processus et situation cognitive », in GERVAIS, Bertrand, BOUVET, Rachel, 2007, p. 43-92
VARDA, György M.
« Points de vue pour la théorie esthétique de la réception », in *Neohelicon*, Budapest, septembre 1980, volume 8, n°2, p. 291-297

WAGNER, Franck
« A mystificateur, mystificateur et demi : sur les degrés du rapport à la mystification dans le récit de fiction », in PREISS, Nathalie, 2006, p. 103-115
WHARTON, Edith
Le vice de la lecture (1903), trad. de l'anglais par Shaïne Cassim, Paris : Editions du Sonneur, coll. La Petite collection, 2009, 38 p.

6. Ouvrages et textes critiques généraux

ARON, Paul (dir.)
Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes, Québec : Nota bene, 2004, 250 p.
AUERBACH, Erich
Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale (1946), trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris : Gallimard, 1968, coll. Bibliothèque des idées, rééd. coll. Tel, 2007, 559 p.
BAL, Mieke
« Mise en abyme et iconicité », *Littérature* [en ligne], n°29, 1978, p. 116-128 (disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1978_num_29_1_2090, dernière consultation : 12 juillet 2012)
BANFIELD, Ann
Phrases sans parole : théorie du récit et du style indirect libre (1982), trad. de l'anglais par Cyril Veken, Paris : Seuil, 1995
BARONI, Raphaël
La tension narrative : suspense, curiosité et surprise, Paris : Seuil, coll. Poétique, 2007, 437 p.
BARTHES, Roland
Le degré zéro de l'écriture, Paris : Seuil, Coll. Collection Pierres vives, 1953, rééd. coll. Points Essais, 2004, 179 p.
Le plaisir du texte, Paris : Seuil, coll. Tel Quel, 1973, rééd. coll. Points Essais, 1982, 89 p.
Le bruissement de la langue : essais critiques IV, Paris : Seuil, 1984, 412 p.
BARTHES, Roland, *et al.*
Littérature et réalité, Paris : Seuil, coll. Points Littérature, 1982, 181 p.
BESSIERE, Jean
Enigmaticité de la littérature, Paris : Presses Universitaires de France, coll. L'interrogation philosophique, 1993, 239 p.
BOURDIEU, Pierre
Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire, Paris : Seuil, coll. Libre examen. Politique, 1992, rééd. coll. Points, 1998, 567 p.
BRAYNER, Flavio
« 'Littératurisation' de la pédagogie et 'pédagogisation' de la littérature : simple note sur Philippe Meirieu et Jorge Larrosa », *Revue française de pédagogie* [en ligne], n° 137, octobre-novembre-décembre 2001, p. 27-35 (Disponible sur : http://ife.ens-lyon.fr/publications/edition-electronique/revue-francaise-de-pedagogie/INRP_RF137_3. pdf, dernière consultation : 7 juillet 2012)

CAILLOIS, Roger
Les jeux et les hommes : le masque et le vertige, Paris : Gallimard, 1958, rééd. (revue et augmentée) coll. Folio essais, 2009, 374 p.
CAMPION, Baptiste
« Etudier la compréhension narrative : difficulté d'opérationnalisation et usage de l'expérimentation en narratologie cognitive », Actes des journées d'étude « Narratology and the New Social Dimension of Narrative » (1er et 2 février 2010, organisées par le Centre de Recherches sur les Arts et le Langage, EHESS, Paris) [en ligne], disponible sur http://narratologie.ehess.fr/document.php?id=358, dernière consultation : 18 juin 2012
CASTRO-SAENZ, Marina
L'image du monstre dans un corpus littéraire du XIXe siècle, Paris : Université Paris 8, Département des Lettres, 384 p., th. 3e cycle : littérature française, Paris 8, 1989
COMBE, Dominique
Les genres littéraires, Paris : Hachette supérieur, coll. Contours littéraires, 1992, 175 p.
DÄLLENBACH, Lucien
Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme, Paris : Seuil, coll. Poétique, 1977, 247 p.
DANIEL, Servane, LEVACHER, Maëlle, PRIGENT, Hélène (dir.)
La littérature et ses monstres, Nantes : Cécile Defaut, coll. Horizons comparatistes, 2006, 248 p.
DEL LUNGO, Andrea
L'incipit romanesque (1997), trad. de l'italien, revu et remanié par l'auteur, Paris : Seuil, coll. Poétique, 2003, 376 p.
FRAISSE, Emmanuel, MOURALIS, Bernard
Questions générales de littérature, Paris : Seuil, Coll. Points Essais, 2001, 298 p.
GEFEN, Alexandre (dir.)
La mimèsis, Paris : Flammarion, coll. Corpus, 2002, 246 p.
GENETTE, Gérard
Figures III, Paris : Seuil, coll. Poétique, 1972, 285 p.
Palimpsestes : la littérature au second degré, Paris : Seuil, coll. Collection Poétique, 1982, rééd. coll. Points Essais, 1992, 573 p.
Seuils, Paris : Seuil, coll. Poétique, 1987, 388 p.
GREIMAS, Algirdas Julien
Sémantique structurale : recherche et méthode, Paris : Larousse, 1966, rééd. Paris : Presses universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, 1986, 262 p.
GROJNOWSKI, Daniel
Lire la nouvelle, Paris : Dunod, coll. Lire, 1993, rééd. Paris : Armand Colin, coll. Lire, 2005, 210 p.
HERMAN, Jan, HALLYN, Fernand (dir.)
Le topos du manuscrit trouvé : actes du colloque international Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997, Louvain/Paris : Peeters, coll. BIG Bibliothèque de l'information grammaticale, 1999, 532 p.
JOURDE, Pierre
Littérature monstre : études sur la modernité littéraire, Paris : L'Esprit des péninsules, 2008, 715 p.
JOUVE, Vincent
La poétique du roman, Paris : SEDES, coll. Campus. Lettres, 1997, rééd. (revue) Paris : Armand Colin, coll. Campus. Lettres, 2007, 238 p.

JULY, Joël
« Le discours direct libre entre imitation naturelle de l'oral et ambiguïsation narrative », *Questions de style* [en ligne], n° 7, 2010, p. 117-130 (disponible sur http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/dossier7/textes/08july.pdf, dernières consultation : 12 juillet 2012)
LAFRAMBOISE, Alain
« Dérives et retours sur la question du voyeurisme en art », *ETC*, n°56, 2001-2002, p. 10-14
LAVOCAT, Françoise (dir.)
La théorie littéraire des mondes possibles, Paris : CNRS éditions, 2010, 326 p.
LARROUX, Guy
Le mot de la fin : la clôture romanesque en question, Paris : Nathan, coll. Le texte à l'œuvre, 1995, 237 p.
LEPALUDIER, Laurent (dir.)
Métatextualité et métafiction : théorie et analyse, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2002, 211 p.
LOZERAND, Emmanuel
Littérature et génie national : naissance d'une histoire littéraire dans le Japon du XIXe siècle, Paris : Les Belles lettres, Coll. Japon, 2005, 389 p.
MACE, Murielle (dir.)
Le genre littéraire, Paris : Flammarion, coll. Corpus, 2004, 256 p.
MAHAFFEY, Vicki
Modernist Literature : Challenging Fictions, Malden (Massachusetts) : Blackwell Publishing, 2007, 242 p.
MARTINIERE, Nathalie
Figures du double : du personnage au texte, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Collection Interférence, 2008, 204 p.
MATHONET, Anne
Regard et voyeurisme dans l'œuvre romanesque de Simenon, Liège : Céfal, coll. Collection Bibliothèque des paralittératures, 1996, 200 p.
MEYER-MINNEMANN, Klaus, SCHLICKERS, Sabine
« La mise en abyme en narratologie », in PIERCE, John, BERTHELOT, Francis (dir.), *Narratologies contemporaines : nouvelles approches de la théorie et l'analyse du récit,* Paris : Editions des archives contemporaines, 2010, 274 p.
MILNER, Max
« L'écrivain et le désir de voir », *Littérature* [en ligne], *Littérature* et psychanalyse : nouvelles perspectives, n°90, 1993, pp. 8-20 (disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1993_num_90_ 2_2636, dernières consultation : 12 juillet 2012)
MOLINO, Jean, LAFHAIL-MOLINO, Raphaël
Homo fabulator : théorie et analyse du récit, Québec/Arles : Leméac/Actes Sud, 2003, 381 p.
MONTALBETTI, Christine (dir.)
La fiction, Paris : Flammarion,coll. Corpus, 2001, 254 p.
Le personnage, Paris : Flammarion, coll. Corpus, 2003, 254 p.
OZWALD, Thierry
La nouvelle, Paris : Hachette, coll. Contours littéraires, 1996, 191 p.

PATRON, Sylvie
Le narrateur : introduction à la théorie narrative, Paris : Armand Colin, coll. Collection U. Lettres, 2009, 350 p.
PELOUX, Gérald
« *La chaise humaine* d'Edogawa Ranpo ou le jeu sur les limites du style épistolaire », MATSUZAKI-PETITMENGIN, Sekiko, SAKAI, Cécile, STRUVE, Daniel (dir.), *Etudes japonaises, textes et contextes contextes : commémoration du 50e anniversaire de la fondation de l'Institut des hautes études japonaises du Collège de France*, Collège de France, De Boccard, coll. Bibliothèque de l'Institut des hautes études japonaises, 2011, p. 235-246
PRINCE, Gerald
« Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, volume 14, Paris : Seuil, 1973, p. 176-196
Dictionary of Narratology, Lincoln (Nebraska) : University of Nebraska Press, 1987, rééd. (revisée) 2003, 125 p.
RABAU, Sophie (dir.)
L'Intertextualité, Paris : Flammarion, coll. Corpus, 2002, 254 p.
RIFFATERRE, Michael
« L'illusion référentielle », in BARTHES, Roland *et al.*, 1982, p. 91-118
ROSIER, Laurence
Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques, Bruxelles : Duculot, coll. Champs linguistiques. Recherches, 1999, 325 p.
SAKAI, Cécile
« Les paradigmes littéraires de la modernité japonaise : 1929, une année plurielle », in BERLINGUEZ-KONO, Noriko et THOMANN, Bernard (dir.), *Japon Pluriel 8,* Actes du Huitième Colloque de la Société Française des Etudes Japonaises, Arles : Philippe Picquier, 2010, p. 607-622
SCHAEFFER, Jean-Marie
Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, Paris : Seuil, coll. Poétique, 1989, 184 p.
Pourquoi la fiction ?, Paris : Seuil, coll. Poétique, 1999, 346 p.
SEARLE, John
Sens et expression : études de théorie des actes du langage (1979), trad. de l'anglais par Joëlle Proust, Paris : Editions de Minuit, coll. Le Sens commun, 1982, 243 p.
SUSINI ANASTOPOULOS, Françoise (dir.)
Le grotesque dans la littérature des XIXe et XXe siècles, Nancy : Presses Universitaires de Nancy, coll. Collection de littérature comparée, 2008, 147 p.
TSUTSUMI Ryôichi
« On the Non-Deictic Use of Japanese Demonstratives », in WADA Michio (dir.), *The Structure of Language : Views from Asian Languages*, Okayama : Okayama University, 2006, p. 73-98
TODOROV, Tzvetan
La notion de littérature et autres essais, Paris : Seuil, coll. Point, 1987, 186 p.
TOMASI, Massimiliano
Rhetoric in Modern Japan : Western Influences on the Development of Narrative and Oratorical Style, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2004, 214 p.
TRAN-GERVAN, Yen-Mai
« Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de narratologie* [en ligne], n°13, 2006

(disponible sur http://narratologie.revues.org/372, dernière consultation : 16 juin 2012)

7. Autres ouvrages et textes consultés

a. Etudes

ANGLES, Jeffrey
Writing the Love of Boys : Origins of Bishônen *Culture in Modernist Japanese Literature*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2011, 302 p.

BLANCHARD, Pascal, BOËTSCH, Gilles, JACOMIJN SNOEP, Nanette (dir.)
Exhibitions : l'invention du sauvage, Arles/Paris : Actes Sud/Musée du Quai Branly, 2011, 382 p. [catalogue de l'exposition du même nom organisée au Musée du Quai Branly à Paris du 29 novembre 2011 au 3 juin 2012]

DRISCOLL, Mark
Absolute Erotic, Absolute Grotesque : the Living, Dead, and Undead in Japan's Imperialism, 1895-1945, Durham (Caroline du Nord) :Duke University Press, 2010, 361 p.

FOUCAULT, Michel
Surveiller et punir : naissance de la prison, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 1975, rééd. coll. Tel, 2011, 360 p.

HAROOTUNIAN, Harry
Overcome by Modernity : History, Culture and Community in Interwar Japan, Princeton/Oxford : Princeton University Press, 2000, 440 p.

IHEL, Dominique
Le grotesque, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je, n°3228, 1997, 127 p.

ONG, Walter J.
Orality and Literacy : the Technologizing of the Word, Londres/New York : Methuen, 1982, 201 p.

PELOUX, Gérald
Le traitement de l'homosexualité dans Le Monstre de l'île isolée *(*Kotô no oni*, 1930) d'Edogawa Ranpo (1894-1965)*, Paris : Université Paris 7 – Paris Diderot, Département des Langues et Civilisations de l'Asie Orientale, 132 p., Mémoire de Master, Paris, Paris 7, 2006

PFLUGFELDER, Gregory M.
Cartographies of Desire : Male-Male Sexuality in Japanese Discourse, 1600-1950, Berkeley : University of California Press, 1999, 399 p.

TANSMAN, Alan (dir.)
The Culture of Japanese Fascism, Durham (Caroline du Nord) : Duke University Press, 2009, 477 p.

b. Fiction et autres

BRETON, André
Manifestes du surréalisme, Paris : Gallimard, coll. Folio Essais, 1985, rééd. 2010, 173 p.

CHAPMAN, Graham
Autobiographie d'un menteur : volume VII (1980), trad. de l'anglais par Béatrice Vierne, Paris : Anatolia, 1993, rééd. Paris : 10/18, Coll. Domaine étranger, 1997, 297 p.

CROFTS, Freeman Wills

Le tonneau (1920), trad. de l'anglais par Dominique Mainard, Paris : Payot et Rivages, coll. Rivages-mystère, 1997, 499 p.

JACOBS, Alphonse

Gustave Flaubert-George Sand : correspondance, Paris : Flammarion, 1981, 598 p.

LEVEL, Maurice

Les portes de l'enfer, Paris : Monde illustré, 1910, rééd. La Tour-d'Aigues : L'aube, 2006, 217 p.

MISHIMA Yukio

Le lézard noir, trad. du japonais par Brigitte Allioux, Paris : Gallimard, coll. Le manteau d'Arlequin, 2000, 111 p.

POE, Edgar Allan

Histoires, essais et poèmes, trad. de l'anglais par Baudelaire, François Gallix, Michael Edwards, *et al.*, Paris : Libraire générale française, coll. La Pochotèque, 2006, 1858 p.

STERNE, Laurence

La vie et les opinions de Tristram Shandy (1759-1767), trad. de l'anglais par Guy Jouvet, Auch : Tristram, 1998, rééd. 2004, 937 p.

TANIZAKI Jun.ichirô

L'affaire du « Yanagiyu » et autres récits étranges, trad. du japonais par Marc Mécréant, Paris : Gallimard, coll. Du monde entier, 1991, 325 p.

Œuvres I, trad. du japonais par Anzai Kazuo, Anne Bayard-Sakai, Patrick de Vos, *et al.*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1997, 1944 p.

Œuvres II, trad. du japonais par Anne Bayard-Sakai, Marc Mécréant, Jacqueline Pigeot, *et al.*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléaide, 1998, 1625 p.

TYLER, William J.

Modanizumu : Modernist Fiction from Japan, 1913-1938, Honolulu : University of Hawai'i Press, 2008, 624 p.

VAN DINE, S.S.

L'affaire du canari (paru antérieurement sous le titre *L'assassinat du canari*, 1927), trad. de l'anglais par R. Duchâteau, Paris : Gallimard, 1930, rééd. Paris : Union générale d'édition, coll. 10/18, 1987, 349 p.

WILLIAMSON, Alice Muriel

A Woman in Grey, Londres : Routledge, 1898, 323 p. [réédition à la demande de l'édition originale par la British Library

ANNEXES

ELEMENTS BIOGRAPHIQUES

ELEMENTS BIOGRAPHIQUES

Sources utilisées pour cette biographie :
Shimura Kunihiro, *Poursuite rapprochée d'Edogawa Ranpo*, 2009
Shinpo Hirohisa (dir.), *Album Edogawa Ranpo*, 1994
Shinpo Hirohisa (dir.), *Edogawa Ranpo*, 1993
Site Internet de Naka Shôsaku (http://www.e-net.or.jp/user/stako/ED1/E04set.html)

	Vie privée	Activités artistiques et intellectuelles
21 oct.1894	Naissance à Nabari (département de Mie).	
Avril 1897	Il s'installe avec sa famille à Nagoya.	
Mai 1898	Naissance de son premier frère, Kinji.	
1899-1900		Sa mère commence à lui expliquer les illustrations et les histoires de Kuroiwa Ruikô ; sa grand-mère lui lit des ouvrages de *kôdan*.
Août 1899	Décès de Kinji.	
Août 1900	Naissance de son deuxième frère, Tôru.	
Avril 1901	Entrée à l'école primaire.	
Sept. 1901	Naissance de sa première sœur, Asa.	
1903		Lecture des contes d'Iwaya Sazanami. Il présente lors d'un discours à l'école *Le secret des secrets* traduit par Kikuchi Yûhô.
Juillet 1903	Naissance de son troisième frère, Toshio.	
Avril 1905	Entrée à l'école primaire supérieure.	Il fabrique et diffuse des revues parmi ses camarades.
Déc. 1905	Décès d'Asa.	
1906		Il s'abonne à la revue *Bôken sekai* dont l'écrivain principal est Oshikawa Shunrô.
Avril 1907	Entrée au collège.	
Eté 1907		Il est passionné par *La tour hantée* de Kuroiwa Ruikô.
Déc. 1909		Il publie la revue *Chûô shônen*.
1910	Il tente sans succès de rejoindre la Chine avec deux camarades de pension (exclu 5 jours de son école).	
Juin 1912	Suite à la faillite de l'entreprise familiale, il suit sa famille en Corée (Pusan).	
Août 1912	Retour au Japon, à Tôkyô.	
Sept. 1912	Entrée en année préparatoire en faculté d'économie et de politique de l'Université Waseda.	
1913		Il lit à nouveau les œuvres de

		Kuroiwa Ruikô. Découvertes des œuvres de Natsume Sôseki, Kôda Rohan, Izumi Kyôka, Ozaki Kôyô, Tayama Katai, etc.
Sept. 1913	Entrée en faculté d'économie et de politique de l'Université de Waseda.	
1914	Il commence à lire avec intérêt les romans policiers et en fait des traductions (Doyle, Poe mais aussi Andreïev).	
Février 1914		Il crée la revue *Hakkô*.
Sept. 1914	.	Il échoue dans le lancement du périodique *Teikoku shônen shinbun*.
Déc. 1914	Son père revient de Corée.	
1915	Sa famille est confrontée à de graves problèmes financiers.	Intérêt pour la cryptographie. Il continue ses lectures de romans policiers. Il écrit la suite du *Rocher du diable*.
Vers 1915		Il réunit ses souvenirs de lecture dans *Extraordinaire*. Il écrit *L'arquebuse*.
Mars 1916	Naissance de sa deuxième soeur, Tama.	
Juillet 1916	Il sort diplômé de l'Université Waseda (Mémoire sur la compétitivité). Il veut aller vivre aux USA (rêve abandonné par manque de moyens).	
Août 1916	Retour dans sa famille à Ôsaka. Début de sa vie active.	
Mai 1917	Il « fuit » pour la première fois (Péninsule d'Izu).	Lecture des œuvres de Tanizaki Jun.ichirô, Satô Haruo, Uno Kôji, Akutagawa Ryûnosuke.
Juin 1917	Installation à Tôkyô.	Il s'intéresse au cinéma (veut devenir conférencier).
Juillet 1917	Retour à Ôsaka (exigence de son père).	
Nov. 1917	Il s'installe à Toba et travaille dans les chantiers navals.	
Mars 1918	Sa famille retourne en Corée.	
Sept. 1918		Il crée le Club de contes de Toba
Oct. 1918	Rencontre avec Murayama Ryûko, sa future épouse.	
Nov. 1918		Découverte des œuvres de Dostoïevski. Il dirige la revue *Nichiwa* à Toba.
1919		Il s'intéresse à l'Opéra d'Asakusa.
Janvier 1919	Démission des chantiers navals de Toba et retour à Tôkyô.	
Février 1919	Il ouvre à Tôkyô une bouquinerie avec Tôru et Toshio.	
Juillet 1919	Il devient rédacteur à la revue satirique *Tokyo Puck*. Il se renseigne pour devenir détective privé.	Il tente de créer la Société de publications de romans intellectuels (avec un magazine intitulé *Gurotesuku*). Il se crée un pseudonyme : Edogawa

		Ranpo (caractères chinois différents).
26 nov. 1919	Mariage avec Murayama Ryûko.	
Janvier 1920		Début de la parution de *Shinseinen*.
Août 1920		Il organise trois soirées d'écoute de disques.
Oct. 1920	Nouveau retour à Ôsaka. Il devient journaliste au quotidien *Ôsaka Jiji Shinpô* (faillite de la bouquinerie).	
Février 1921	Naissance de son fils Ryûtarô.	
Avril 1921	Nouvelle installation à Tôkyô.	
Juillet 1922	Il revient à Ôsaka (Ryûko étant malade), nouvelle période de chômage.	Il découvre le numéro spécial de *Shinseinen* sur les romans policiers. Il assiste à Kôbe à une conférence de Baba Kochô 馬場弧蝶, grand amateur de romans policiers et y découvre les romans policiers inversés.
Sept. 1922		Fin de l'écriture de *La pièce de deux sen* et d'*Un ticket*.
Déc. 1922		Accord avec Morishita Uson pour publier *La pièce de deux sen* dans *Shinseinen*.
Avril 1923		Publication de *La pièce de deux sen* dans *Shinseinen*.
Juillet 1923	Il entre au service publicité du quotidien *Ôsaka mainichi shinbun*.	
Nov. 1924		Il quitte le journal pour se consacrer à l'écriture.
Janvier 1925		Il rend visite à Kosakai Fuboku (Nagoya) puis à Morishita Uson et Uno Kôji (Tôkyô).
Juillet 1925		Publication de son premier recueil de nouvelles *Le test psychologique*.
Août 1925	.	Lancement de la revue *Tantei shumi*.
Sept. 1925	Décès de son père Shigeo.	
Oct. 1925		Il devient membre de la Société du 21.
Nov.1925		Il participe pour la première fois à une émission de radio avec Yokomizo Seishi.
Janvier 1926	Installation définitivement à Tôkyô.	Début de la publication de son premier roman long *Grouillement dans l'obscurité* (jusqu'en octobre 1927).
Mars 1927	Il achète une maison qu'il transforme en pension de famille (gérée par sa femme). Il quitte Tôkyô.	Première adaptation cinématographique du *Nain*.
Mars 1927 – juillet 1928 : première période d'arrêt d'écriture		
Nov. 1927		Création avec Kosakai Fuboku, Kunieda Shirô 国枝史郎 et d'autres de la *tankisha*, groupe de création en commun d'œuvres littéraires

		populaires.
Déc. 1927	Retour à Tôkyô.	
Janvier 1928	Il est opéré pour une amygdalotomie.	
Août 1928		Publication de *La bête dans l'ombre* dans *Shinseinen*.
1929		Il débute sa collection d'ouvrages sur l'homosexualité.
Juin 1929		Publication de sa première compilation d'essais (*Désirs démoniaques*).
Août 1929		Début de sa collaboration avec la Kôdansha : publication de *L'homme-araignée* (jusqu'en juin 1930).
Mai 1931		Heibonsha commence la publication de ses premières œuvres complètes (jusqu'en avril 1932).
Juillet 1931		*Le gang de la main noire* est adapté au Théâtre Impérial de Tôkyô.
Nov.1931	Il ferme la pension de famille (suite à des conflits avec les étudiants).	
Janvier 1932	Voyage avec Iwata Jun.ichi.	
Mars 1932 – octobre 1933 : deuxième période d'arrêt d'écriture		
Juin 1932	Décès de sa sœur Tama.	
Déc. 1932		*La bête dans l'ombre* est adaptée au Théâtre de Shinbashi (Tôkyô).
Janvier 1933		Il participe à la Société de Recherche en Psychanalyse.
Mars 1933	Il est hospitalisé pour l'ablation de polypes nasaux.	
Janvier 1934	Séjour à l'Hôtel Chô à Azabu (Tôkyô).	
Juillet 1934	Installation définitive à Ikebukuro (Tôkyô).	
Sept. 1934		Publication de sa dernière nouvelle écrite avant-guerre, *La grenade*.
Mai 1935	Il se fait opéré pour l'ablation d'un empyème nasal.	
Mai 1935 – janvier 1936 : troisième période d'arrêt d'écriture		
Janvier 1936		Début de la publication de sa première œuvre pour enfant, *Le monstre aux vingt visages*.
1937	Il fait de nombreux voyages dans le Japon.	
Mars 1939		Interdiction de republication de *La chenille*.
Juillet 1940	Il commence à souffrir de tachycardie.	
1941		Ses œuvres, épuisées, ne sont plus publiées. Il débute la mise en forme de *Chronologie collages*.
Déc. 1941	Il commence à s'impliquer dans la vie sociale de son quartier.	
Juillet 1942	Il devient vice-président de son association de quartier et donne des	

	conférences à propos de l'espionnage.	
1943	Participation à de nombreuses actions pour l'effort de guerre.	
Avril 1945	Sa famille se réfugie dans le département de Fukushima, il reste à Tôkyô.	
Juin 1945	Il rejoint sa famille.	
Nov. 1945	Retour en famille à Tôkyô.	
Déc. 1945		Il participe aux premières discussions pour lancer une revue policière.
Avril 1946		Création de la Société du Samedi. La revue *Joyaux* commence à paraître.
Nov. 1946		Adapatation du *test psychologique* au cinéma.
Juin 1947		Il devient président du Club des écrivains japonais de romans de détective (nouveau nom de la Société du Samedi)
Oct. 1947	Condamnation pour participation à l'effort de guerre : interdiction de travailler dans la fonction publique.	*L'île panorama* est adaptée au Théâtre de la Culture d'Ikebukuro (Tôkyô).
Déc. 1947	Sa condamnation est levée.	Plusieurs de ses œuvres sont publiées à nouveau.
Août 1948		*Le nain* est à nouveau adapté au cinéma.
Oct. 1949		Il participe à de nombreuses cérémonies commémorant le centenaire de la mort de Poe.
Mars 1950		Publication de *La falaise*, sa première œuvre originale écrite après-guerre.
Juillet 1950		*Shinseinen* publie son dernier numéro.
Juillet 1952		Il devient président d'honneur du Club des écrivains de romans policiers.
Sept. 1953	Il débute l'apprentissage du *shamisen*.	
Juin 1954		Ses œuvres pour enfants sont adaptées à la radio et au cinéma.
Oct. 1954		Création du Prix Edogawa Ranpo.
Février 1955		*Le nain* est adapté pour la troisième fois au cinéma.
Août 1957		Il devient rédacteur en chef de la revue *Joyaux*.
Déc. 1958	Il souffre d'hypertension.	
Nov. 1959		Publication de son dernier roman long, *L'imposteur et l'homme transparent*.
Déc. 1959	Il est à nouveau opéré pour un empyème nasal.	
Janvier 1960		Publication de sa dernière nouvelle *Les doigts*.
Nov. 1961		Il est décoré pour son œuvre et son action pour le roman policier au Japon.
Janvier 1962		Il commence la publication de son

		dernier roman pour enfant, *Super Nicolas* (jusqu'en décembre 1962).
1963	Il commence à souffir de la maladie de Parkinson.	
28 juillet 1965	Décès à Tôkyô d'une hémorragie cérébrale.	

FRISE CHRONOLOGIQUE DES DATES DE PUBLICATION DES ŒUVRES D'EDOGAWA RANPO (publiées entre 1923 et 1945)

FRISE CHRONOLOGIQUE DES DATES DE PUBLICATION DES ŒUVRES D'EDOGAWA RANPO (publiées entre 1923-1945)
VERSION JAPONAISE

Abréviations utilisées pour les journaux et revues

AH	Asahi	朝日	Le soleil levant	Mensuel
AHSB	Asahi shinbun	朝日新聞	Journal Asahi	Quotidien
BGK	Bungei kurabu	文芸倶楽部	Le club des lettres	Mensuel
COKR	Chûô kôron	中央公論	L'opinion centrale	Mensuel
EGTT	Eiga to tantei	映画と探偵	Cinéma et déduction	Mensuel
FJ	Fuji	冨士	Fuji	Mensuel
FJK	Fujin no kuni	婦人の国	La contrée de la femme	Mensuel
FJKR	Fujin kôron	婦人公論	L'opinion féminine	Mensuel
HCSB	Hôchi shinbun	報知新聞	Journal Hôchi	Quotidien
HD	Hi no de	日の出	L'aurore	Mensuel
JJSP	Jiji shinpô	時事新報	Les nouvelles du monde	Quotidien
K	Kingu	キング	King	Mensuel
KDK	Kôdan kurabu	講談倶楽部	Le club du kôdan	Mensuel
KR	Kuraku	苦楽	Peines et plaisirs	Mensuel
KZ	Kaizô	改造	Transformation	Mensuel
SMN	Sandê mainichi	サンデー毎日	Sunday Mainichi	Hebdomadaire
SNK	Shônen kurabu	少年倶楽部	Le club des jeunes	Mensuel
SSHC	Shashin hôchi	写真報知	Nouvelles illustrées	Revue paraissant tous les 10 jours
SSN	Shinseinen	新青年	Le jeune homme moderne	Mensuel
SSS	Shinshôsetsu	新小説	Le nouveau roman	Mensuel
TSBG	Taishû bungei	大衆文芸	Les lettres populaires	Mensuel

TTBG	Tantei bungei	探偵文芸	Littérature policière	Mensuel
TTG	Tantei gurafu	探偵グラフ	La déduction illustrée	Mensuel
TTSM	Tantei shumi	探偵趣味	Goût pour la déduction	Mensuel
TTSM²	Tantei shumi	探偵趣味	Goût pour la déduction	(voir p. 355)

La livraison prise en charge par Ranpo dans les romans-relais est indiquée en couleur foncée.
Les titres indiqués sont ceux les plus communément utilisés (par exemple『芋虫』pour『悪夢』)
A chaque couleur correspond un type de format (Orange : nouvelle, vert : roman long, bleu : roman pour enfant, mauve : roman-relais et rouge : recueil d'essais)

Année	1923 (T. 12)			1924 (T.13)		1925 (T.14)			
Mois	Avril	Juillet	Novembre	Juin	Octobre	Janvier	Février	Mars	Avril
Nouvelle	『二銭銅貨』SSN	『一枚の切符』SSN	『恐ろしき錯誤』SSN	『二廃人』SSN	『双生児』SSN	『D 坂の殺人事件』SSN	『心理試験』SSN	『黒手組』SSN	『赤い部屋』SSN
								『日記帳』SSHC	
								『算盤が恋を語る話』SSHC	

Année	1925 (T.14)								1926 (T.15/S.1)	
Mois	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février
Nouvelle	『幽霊』 SSN		『小品　二篇』 SSN	『屋根裏の散歩者』 SSN	『一人二役』 SSS	『人間椅子』 KR		『接吻』 EGTT	『踊る一寸法師』 SSN	
	『盗難』 SSHC		『夢遊病者の死』 KR		『疑惑』 SSHC				『毒草』 TTBG	
			『百面相役者』 SSHC						『覆面の舞踏者』 FJK	
Roman									『闇に蠢く』 KR	
									『湖畔亭事件』 SMN	
									『空気男』 SSHC	

Année	1926 (T.15/S.1)								
Mois	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre
Nouvelle	『灰神楽』 TSBG	『火星の運河』 SSN		『モノグラム』 SSS	『お勢登場』 TSBG			『人でなしの恋』 SMN	『木馬は廻る』 TTSM
								『鏡地獄』 TSBG	
Roman	『闇に蠢く』								
	『湖畔亭事件』							『パノラマ島奇譚』 SSN	
Roman-relais			『五階の窓』 SSN						

Année	1926	1927 (S.2)							
Mois	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août
Roman	『パノラマ島奇譚』								
	『一寸法師』AHSB								

Année	1927 (S.2)				1928 (S.3)				
Mois	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai
Roman		『闇に蠢く』							

Année	1928 (S.3)							1929 (S.4)	
Mois	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février
Nouvelle								『芋虫』 SSN	
Roman			『陰獣』SSN					『孤島の鬼』AH	

Année	1929 (S.4)								
Mois	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre
Nouvelle				『押絵と旅する男』 SSN			『蟲』 KZ		
Roman	『孤島の鬼』								
						『蜘蛛男』KDK			
									『何者』JJSP
Recueil d'essais				『悪人志願』					

Année	1929	1930 (S.5)							
Mois	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août
Roman	『孤島の鬼』								
	『蜘蛛男』								
	『何者』	『猟奇の果』BGK							
								『魔術師』KDK	

Année	1930 (S.5)				1931 (S.6)				
Mois	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mal
Nouvelle								『目羅博士の不思議な犯罪』BGK	
Roman	『猟奇の果』								
	『魔術師』								
	『黄金仮面』K								
	『吸血鬼』HCSB								
						『盲獣』AH			
								『白髪鬼』FJ	
									『地獄風景』TTSM²
Roman-relais	『江川蘭子』SSN								

Année	1931 (S.6)							1932 (S.7)	
Mois	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février
Roman	『魔術師』								
	『黄金仮面』								
	『盲獣』								
	『白髪鬼』								
	『地獄風景』								
	『恐怖王』KDK								
						『鬼』K			

Année	1932 (S.7)								
Mois	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre
Nouvelle		『火縄銃』							
Roman	『盲獣』								
	『白髪鬼』								
	『地獄風景』								
	『恐怖王』								
Roman-relais		『殺人迷路』TTG							

Année	1932	1933 (S.8)							
Mois	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août
Roman-relais	『殺人迷路』								

Année	1933 (S.8)				1934 (S.9)				
Mois	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai
Roman			『悪霊』SSN						
				『妖虫』K					
					『人間豹』KDK				
					『黒蜥蜴』HD				
Roman-relais					『黒い虹』FJKR				

Année	1934 (S.9)							1935 (S.10)	
Mois	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février
Nouvelle				『石榴』COKR					
Roman	『妖虫』								
	『人間豹』								
	『黒蜥蜴』								
Roman-relais	『黒い虹』								

Année	1935 (S.10)								
Mois	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre
Roman	『人間豹』								

Année	1935	1936 (S.11)							
Mois	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août
Roman		『緑衣の鬼』KDK							
Enfant		『怪人二十面相』SNK							
Recueil d'essais						『鬼の言葉』			

Année	1936 (S.11)				1937 (S.12)				
Mois	Septembre	Octobre	novembre	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai
Roman	『緑衣の鬼』								
				『大暗室』K					
							『幽霊塔』KDK		
Enfant	『怪人二十面相』				『少年探偵団』SNK				

Année	1937 (S.12)							1938 (S.13)	
Mois	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	novembre	Décembre	Janvier	Février
Roman	『大暗室』								
	『幽霊塔』								
				『悪魔の紋章』HD					
Enfant	『少年探偵団』							『妖怪博士』SNK	

Année	1938 (S.13)								
Mois	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre
Roman	『大暗室』								
	『幽霊塔』								
	『悪魔の紋章』								
Enfant	『妖怪博士』								

Année	1938	1939 (S.14)							
Mois	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août
Roman		『暗黒星』KDK							
		『地獄の道化師』FJ							
					『幽鬼の塔』FJ				
Enfant	『妖怪博士』	『大金塊』SNK							

Année	1939 (S.14)				1940 (S.15)				
Mois	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai
Roman	『暗黒星』								
	『地獄の道化師』								
	『幽鬼の塔』								
Enfant	『大金塊』							『新宝島』SNK	

Année	1940 (S.15)							1941 (S.16)	
Mois	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février
Enfant	『新宝島』								

Année	1941 (S.16)								
Mois	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre
Enfant	『新宝島』								

Année	1941	1942 (S.17)							
Mois	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août
Enfant		『知恵の一太郎』SNK							

Année	1942 (S.17)				1943 (S.18)				
Mois	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai
Enfant	『知恵の一太郎』								

Année	1943 (S.18)							1944 (S.19)	
Mois	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février
Roman						『偉大なる夢』HD			

Année	1944 (S.19)								
Mois	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre
Roman	『偉大なる夢』								

Année	1944	1945 (S.20)							
Mois	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août
Roman	『偉大なる夢』								

FRISE CHRONOLOGIQUE DES DATES DE PUBLICATION DES ŒUVRES D'EDOGAWA RANPO (publiées entre 1923-1945)
VERSION FRANCAISE

Abréviations utilisées pour les journaux et revues

AH	Asahi	朝日	Le soleil levant	Mensuel
AHSB	Asahi shinbun	朝日新聞	Journal Asahi	Quotidien
BGK	Bungei kurabu	文芸倶楽部	Le club des lettres	Mensuel
COKR	Chûô kôron	中央公論	L'opinion centrale	Mensuel
EGTT	Eiga to tantei	映画と探偵	Cinéma et déduction	Mensuel
FJ	Fuji	冨士	Fuji	Mensuel
FJK	Fujin no kuni	婦人の国	La contrée de la femme	Mensuel
FJKR	Fujin kôron	婦人公論	L'opinion féminine	Mensuel
HCSB	Hôchi shinbun	報知新聞	Journal Hôchi	Quotidien
HD	Hi no de	日の出	L'aurore	Mensuel
JJSP	Jiji shinpô	時事新報	Les nouvelles du monde	Quotidien
K	Kingu	キング	King	Mensuel
KDK	Kôdan kurabu	講談倶楽部	Le club du kôdan	Mensuel
KR	Kuraku	苦楽	Peines et plaisirs	Mensuel
KZ	Kaizô	改造	Transformation	Mensuel
SMN	Sandê mainichi	サンデー毎日	Sunday Mainichi	Hebdomadaire
SNK	Shônen kurabu	少年倶楽部	Le club des jeunes	Mensuel

SSHC	Shashin hôchi	写真報知	Nouvelles illustrées	Revue paraissant tous les 10 jours
SSN	Shinseinen	新青年	Le jeune homme moderne	Mensuel
SSS	Shinshôsetsu	新小説	Le nouveau roman	Mensuel
TSBG	Taishû bungei	大衆文芸	Les lettres populaires	Mensuel
TTBG	Tantei bungei	探偵文芸	Littérature policière	Mensuel
TTG	Tantei gurafu	探偵グラフ	La déduction illustrée	Mensuel
TTSM	Tantei shumi	探偵趣味	Goût pour la déduction	Mensuel
TTSM²	Tantei shumi	探偵趣味	Goût pour la déduction	(voir p. 355)

La livraison prise en charge par Ranpo dans les romans-relais est indiquée en couleur foncée.
Les titres indiqués en italiques sont ceux des œuvres traduites en français.
A chaque couleur correspond un type de format (Orange : nouvelle, vert : roman long, bleu : roman pour enfant, mauve : roman-relais et rouge : recueil d'essais)

Année	1923 (T. 12)			1924 (T.13)		1925 (T.14)			
Mois	Avril	Juillet	Novembre	Juin	Octobre	Janvier	Février	Mars	Avril
Nouvelle	*La pièce de deux sen* SSN	Un ticket SSN	Une terrible hallucination SSN	*Deux vies gâchées* SSN	Les jumeaux SSN	Le meurtre de la Côte D SSN	*Le test psychologique* SSN	Le gang de la main noire SSN	*La chambre rouge* SSN
								Le journal intime SSHC	
								Où le boulier raconte une histoire d'amour SSHC	

Année	1925 (T.14)								1926 (T.15/S.1)	
Mois	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février
Nouvelle	Le fantôme SSN		Deux petites œuvres SSN	Le promeneur des combles SSN	Double vie SSS	*La chaise humaine* KR		Le baiser EGTT	Le nain dansant SSN	
	Le vol SSHC		La mort du somnambule KR		Un doute SSHC				L'herbe empoisonnée TTBG	
			L'acteur aux cent visages SSHC						Le bal masqué FJK	
Roman									Grouillement dans l'obscurité KR	
									L'affaire de l'auberge Au Bord du Lac SMN	
									L'homme transparent SSHC	

Année	1926 (T.15/S.1)								
Mois	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre
Nouvelle	Un nuage de fumée TSBG	Les canaux de Mars SSN		Monogramme SSS	Et voilà O-sei TSBG			Un amour ingrat SMN	Les chevaux de bois tournent TTSM
								L'enfer des miroirs TSBG	
Roman	Grouillement dans l'obscurité								
	L'affaire de l'auberge Au Bord du Lac							*L'île panorama* SSN	
Roman-relais			La fenêtre du quatrième étage SSN						

Année	1926	1927 (S.2)							
Mois	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août
Roman	*L'île panorama*								
	Le nain AHSB								

Année	1927 (S.2)				1928 (S.3)				
Mois	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai
Roman		Grouillement dans l'obscurité							

Année	1928 (S.3)							1929 (S.4)	
Mois	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février
Nouvelle								*La chenille* SSN	
Roman			*La bête dans l'ombre* SSN					Le démon de l'île isolée AH	

Année	1929 (S.4)								
Mois	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre
Nouvelle				*Mirage* SSN			*Vermine* KZ		
Roman	Le démon de l'île isolée								
						L'homme araignée KDK			
									Quelqu'un JJSP
Recueil d'essais				Désirs démoniaques					

Année	1929	1930 (S.5)							
Mois	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août
Roman	Le démon de l'île isolée								
	L'homme araignée								
	Quelqu'un	Au paroxysme de l'insolite BGK							
								Le magicien KDK	

Année	1930 (S.5)				1931 (S.6)				
Mois	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mal
Nouvelle								L'étrange crime du docteur Mera BGK	
Roman	Au paroxysme de l' insolite								
	Le magicien								
	Le masque d'or K								
	Le vampire HCSB								
						La bête aveugle AH			
								Le démon aux cheveux blancs FJ	
									Paysages infernaux TTSM²
Roman-relais	Egawa Ranko SSN								

Année	1931 (S.6)							1932 (S.7)	
Mois	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février
Roman	Le magicien								
	Le masque d'or								
	La bête aveugle								
	Le démon aux cheveux blancs								
	Paysages infernaux								
	Le roi de la terreur KDK								
						Le démon K			

Année	1932 (S.7)								
Mois	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre
Nouvelle		L'arquebuse							
Roman	*La bête aveugle*								
	Le démon aux cheveux blancs								
	Paysages infernaux								
	Le roi de la terreur								
Roman-relais		Le labyrinthe du crime TTG							

Année	1932	1933 (S.8)							
Mois	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août
Roman-relais	Le labyrinthe du crime								

Année	1933 (S.8)				1934 (S.9)				
Mois	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai
Roman			L'esprit malin SSN						
				Le scorpion rouge K					
					L'homme panthère KDK				
					Le lézard noir HD				
Roman-relais					L'arc-en-ciel noir FJKR				

Année	1934 (S.9)							1935 (S.10)	
Mois	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février
Nouvelle				La grenade COKR					
Roman	Le scorpion rouge								
	L'homme panthère								
	Le lézard noir								
Roman-relais	L'arc-en-ciel noir								

Année	1935 (S.10)								
Mois	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre
Roman	L'homme panthère								

Année	1935	1936 (S.11)							
Mois	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août
Roman		Le monstre aux habits verts KDK							
Enfant		Le monstre aux vingt visages SNK							
Recueil d'essais						Les paroles du démon			

Année	1936 (S.11)				1937 (S.12)				
Mois	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai
Roman	Le monstre aux habits verts								
				La pièce des ténèbres K					
							La tour hantée KDK		
Enfant	Le monstre aux vingt visages				Le club des jeunes détectives SNK				

Année	1937 (S.12)							1938 (S.13)	
Mois	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	novembre	Décembre	Janvier	Février
Roman	La pièce des ténèbres								
	La tour hantée								
				Le blason du diable HD					
Enfant	Le Club des jeunes détectives							L'étrange professeur SNK	

Année	1938 (S.13)								
Mois	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre
Roman	La pièce des ténèbres								
	La tour hantée								
	Le blason du diable								
Enfant	L'étrange professeur								

Année	1938	1939 (S.14)							
Mois	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août
Roman		L'étoile noire KDK							
		Le clown infernal FJ							
					La tour des esprits FJ				
Enfant	L'étrange professeur	Le gros lingot d'or SNK							

Année	1939 (S.14)				1940 (S.15)				
Mois	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai
Roman	L'étoile noire								
	Le clown infernal								
	La tour des esprits								
Enfant	Le gros lingot d'or							La nouvelle île au trésor SNK	

Année	1940 (S.15)							1941 (S.16)	
Mois	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février
Enfant	La nouvelle île au trésor								

Année	1941 (S.16)								
Mois	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre
Enfant	La nouvelle île au trésor								

Année	1941	1942 (S.17)							
Mois	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août
Enfant		L'ingénieux Ichitarô SNK							

Année	1942 (S.17)				1943 (S.18)				
Mois	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai
Enfant	L'ingénieux Ichitarô								

Année	1943 (S.18)							1944 (S.19)	
Mois	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre	Décembre	Janvier	Février
Roman						Un rêve grandiose HD			

Année	1944 (S.19)								
Mois	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août	Septembre	Octobre	Novembre
Roman	Un rêve grandiose								

Année	1944	1945 (S.20)							
Mois	Décembre	Janvier	Février	Mars	Avril	Mai	Juin	Juillet	Août
Roman	Un rêve grandiose								

RESUME DES OEUVRES

Sont résumées ci-dessous les œuvres principalement utilisées comme support de réflexion au cours de notre thèse.
Nous avons cependant décidé de résumer toutes les nouvelles du recueil *Le test psychologique* (elles sont suivies d'un astérisque).

Akuma ga iwa (『悪魔が岩』, Le Rocher du diable), écrit en 1915.

Le jeune Shôzô et sa petite sœur vivent pauvrement avec leur mère dans un village au bord de la mer. Leur père s'est embarqué sur un bateau à la recherche d'un trésor. Après une nuit très agitée, les enfants vont sur le bord de mer et rencontrent près du Rocher du diable un marin naufragé. Ce dernier, après avoir fraternisé avec les deux enfants, prend peur en voyant qu'un autre marin, Tôyama Shûzô, a aussi échappé au naufrage. Il tente de s'enfuir mais est tué par ce dernier ; il a juste le temps de donner au jeune garçon une boîte. L'assassin menace le garçon de mort s'il répète ce qu'il vient de voir. Le garçon, effrayé, rentre chez lui et cache l'objet (fin de la partie écrite par Oshikawa Shunrô).
Une nouvelle nuit passe et le lendemain matin, alors que le garçon se pose des questions sur les bruits qu'il a entendus près du débarras où il avait caché la boîte, il la retrouve, ouverte et vide. Tout près il voit aussi un scorpion mort. Il découvre un double-fond dans la boîte, dans lequel est enfermé un code secret. Sa sœur réussit à le déchiffrer : quelque chose serait caché dans le Rocher du diable. Ils y trouvent le marin qu'ils croyaient mort, mais aussi un immense trésor. De retour chez leur mère, le marin leur explique toute l'histoire. Les deux hommes rencontrés par les enfants sur la plage, au courant des projets du père, auraient tué ce dernier en lui dérobant la boîte. Cependant, des dissensions seraient vite apparues entre eux deux, menant à la tentative de meurtre sur le rivage. Mais alors que tous pensaient que le père était mort, leur oncle arrive et leur annonce que ce dernier est en fait vivant. La famille est réunie à nouveau, riche, tandis que le marin, repentant, devient un respectable travailleur. On retrouve le cadavre de Tôyama Shûzô quelques jours plus tard avec une pince de scorpion à l'oreille.

Hinawajû (『火縄銃』, L'arquebuse), écrit vers 1915, première publication en 1932 dans le volume 11 des *Œuvres complètes d'Edogawa Ranpo* chez Heibonsha.

Le narrateur est invité par un ami, Hayashi Ichirô, à passer quelques jours à la montagne. Mais à son arrivée avec un autre camarade, on découvre le jeune frère d'Ichirô mort, tué avec l'arquebuse installée dans une pièce entièrement fermée de l'intérieur. Ichirô est tout d'abord suspecté car il avait des relations tendues avec son frère, mais grâce à la démonstration du camarade accompagnant le narrateur, il est innocenté. Le jeune frère a bel et bien été tué avec l'arquebuse, mais la mise à feu s'est déclenchée toute seule, sous l'effet des rayons de soleil qui, se focalisant sur l'eau du vase posé à côté de l'arme, ont enflammé la mèche de cette dernière et provoqué le tir.

*Nisen dôka** (『二銭銅貨』, *La pièce de deux sen*), avril 1923, *Shinseinen*.

Matsumura et le narrateur n'ont qu'une chose en tête : devenir riches en récupérant une partie de l'argent dérobé par un voleur dans une usine. Grâce à une pièce de deux *sen* récupérée par le narrateur, Matsumura réussit à remonter la piste de cette somme d'argent

dont le malfaiteur n'avait pas voulu dévoiler la cachette après son arrestation. A l'intérieur de la pièce se trouvait un code secret mêlant incantation bouddhique et alphabet braille. Tout à sa joie d'avoir trouvé la clé du code et récupéré l'argent, il l'apporte au narrateur qui, après l'avoir écouté raconté son enquête, lui explique, à la fois gêné et amusé, que le code secret pouvait tout aussi bien se lire « quelle bonne blague ! » et que les billets étaient en fait des copies. A part le vol de l'usine, tout était le résultat de l'imagination du narrateur qui voulait voir comment son ami réagirait.

*Ichimai no kippu** (『一枚の切符』, Un ticket), juillet 1923, *Shinseinen.*

Alors que tout semble laisser penser que la femme du professeur Tomita vient de se suicider en se jetant sous un train, le détective Kuroda prouve qu'il s'agit en fait d'un meurtre et que c'est le professeur qui a tué son épouse. Intervient alors un jeune homme qui, suite à sa propre enquête, publie dans la presse les résultats de ses recherches : pour lui, il s'agit bel et bien d'un suicide que la femme du professeur voulait maquiller en meurtre, pour une sombre histoire de jalousie et par découragement (elle était gravement atteinte de tuberculose). Mais, comme l'explique le jeune homme à son interlocuteur à la fin de l'histoire, son hypothèse ne repose que sur quelques éléments concrets, dont un ticket de consigne, et qu'il aurait tout aussi bien pu falsifier cette découverte.

*Osoroshiki sakugo** (『恐ろしき錯誤』, Une terrible hallucination), novembre 1923, *Shinseinen.*

Kitagawa pense avoir réussi sa vengeance. Il a perdu sa femme dans un incendie : alors qu'elle avait pu s'en échapper, un homme était venu près d'elle, sans doute pour lui dire que ses enfants étaient encore dans les flammes. Elle était retournée dans la fournaise et n'avait pu en sortir cette fois alors que les enfants étaient en lieu sûr depuis longtemps. Kitagawa pense que c'est un certain Nomoto, rival malheureux en amour qui a monté le piège. Il lui montre le pendentif de sa femme dans lequel est insérée une image de Nomoto qu'elle aurait continué à aimer en secret. La réaction de Nomoto – il perd connaissance – ne laisse pas de doute à Kitagawa : c'est lui qui l'a tuée. Pourtant, retournement de situation : Kitagawa se rend compte qu'il s'est trompé dans les photos et apprend que Nomoto s'était en fait endormi. Kitagawa en perd la raison.

*Nihaijin** (『二廃人』, Deux vies gâchées), juin 1924, *Shinseinen.*

Deux hommes d'un certain âge se racontent des histoires du passé. Ihara explique qu'il a été accusé dans sa jeunesse de vol et de meurtre mais que finalement il a été acquitté parce qu'il avait commis ces actes durant une crise aigüe de somnambulisme, maladie dont on le savait atteint. Son compagnon lui demande alors si tout cela n'aurait pas été monté pour cacher le véritable criminel qui aurait pu commettre son forfait en faisant porter la culpabilité sur Ihara sans que cela ne soit préjudiciable, ni pour l'un, ni pour l'autre. Alors que son interlocuteur semble s'enfuir, Ihara reconnaît celui qui à cette époque l'avait convaincu qu'il était somnambule.

*Sôseiji** (『双生児』, Les jumeaux), octobre 1924, *Shinseinen.*

Un condamné à mort se confesse. Il explique que le meurtre pour lequel il est en prison cache plusieurs autres crimes, dont l'assassinat de son frère jumeau, riche – lui a dilapidé sa part d'héritage – et marié avec celle qu'il avait lui-même aimée. Après le meurtre, il avait pris sa place et tout avait bien fonctionné jusqu'à ce qu'il soit rattrapé par ses démons. Aux abois, Il avait décidé de dérober une grosse somme d'argent à un ami (qu'il tuera aussi) en faisant passer ses propres empreintes pour celles de son frère jumeau. Le subterfuge avait échoué car les empreintes retrouvées sur le lieu du crime étaient en fait les siennes.

*D-zaka no satsujinjiken** (『D坂の殺人事件』, Le crime de la Côté D), janvier 1925, *Shinseinen.*

Le narrateur, à l'occasion de la mort suspecte de la femme d'un bouquiniste, rencontre un jeune dilettante, Akechi Kogorô, passionné de crime et de roman détective. Ils décident de mener ensemble l'enquête sur cette mort mystérieuse. Dans un premier temps, le narrateur suspecte Akechi à cause d'éléments et d'un comportement suspects. Mais ce dernier vient le contredire en utilisant la psychologie pour expliquer ce meurtre. En fait, il s'agissait d'une relation sadomasochiste entre la femme du bouquiniste et son voisin qui avait mal tourné.

*Shinri shiken** (『心理試験』, *Le test psychologique*), février 1925, *Shinseinen.*

Fukiya, un pauvre jeune étudiant, a décidé de tuer une vieille femme qu'il sait posséder de l'argent caché dans un pot de fleurs. Il organise non seulement son forfait mais se prépare aussi aux interrogatoires qu'il sait devoir subir ensuite. Le crime une fois commis, il est logiquement interrogé car il fait partie des connaissances de la vieille femme. Devant l'impasse de la situation, l'inspecteur Kasamori décide de lui faire subir un test psychologique basé sur les réactions du patient face à une liste de mots. Fukiya, ayant tout prévu, se sort parfaitement du test. C'est alors qu'Akechi Kogorô demande à questionner à nouveau le suspect : Fukiya tombe dans le piège. Non seulement il a répondu trop vite au test (prouvant sa préparation), mais il a aussi dévoilé qu'il avait vu un objet chez la vieille femme qu'elle avait reçu la veille du meurtre alors qu'il avait expliqué ne pas être allé chez elle depuis plus longtemps.

*Kurotegumi** (『黒手組』, Le gang de la main noire), mars 1925, *Shinseinen.*

Le narrateur apprend que sa cousine Fumiko a été enlevée par le gang de la main noire qui réclame une rançon. Malgré la remise de l'argent, Fumiko n'est pas rendue à sa famille. L'oncle du narrateur demande donc à ce dernier de l'aider. En désespoir de cause, il fait appel à son ami Akechi Kogorô. Le détective dirige rapidement son enquête sur un courrier reçu par Fumiko un jour avant son enlèvement. Il disparaît et finit par envoyer un télégramme indiquant le lieu où se trouve la jeune femme. A son retour, Akechi refuse cependant d'expliquer qui se cache derrière ce gang car il dit avoir conclu un marché avec eux : ils rendent Fumiko et la rançon contre son silence. L'oncle tout à sa joie de retrouver sa fille dit être prêt à accepter n'importe quelle demande du détective pour le remercier : ce dernier lui demande d'accepter de donner sa fille en mariage à un homme, chrétien (alors que les parents de Fumiko sont de fervents adeptes de la secte bouddhique Nichiren).

L'oncle accepte. Dans un second temps, Akechi explique au narrateur le fin mot de l'histoire. Fumiko était tombée amoureuse de Hattori Tokio, un chrétien. Elle avait donc décidé de s'enfuir de chez elle en laissant une lettre qui avait été interceptée par un étudiant pensionnaire de la famille. Etant lui-même épris d'une jeune femme, il avait monté de toutes pièces un stratagème pour récupérer de l'argent, la rançon, et pour pouvoir payer son mariage avec sa prétendante.

*Nikkichô** (『日記帳』, Le journal intime), 5 mars 1925, *Shashin hôchi.*

Le narrateur lit le journal intime de son jeune frère qui vient de mourir. Il se rend compte qu'il entretenait une correspondance avec une jeune femme, Yukie. Au fur et à mesure de sa lecture, il constate que son frère avait envoyé ses lettres à des dates particulières : c'était un code secret pour avouer son amour à la jeune fille. Malheureusement, il n'avait pas compris le code secret qu'elle avait utilisé en retour pour lui avouer le sien. Le narrateur est effondré : il s'était fiancé deux mois avant la mort de son frère avec Yukie.

*Soroban ga koi o kataru hanashi** (『算盤が恋を語る話』, Où le boulier raconte une histoire d'amour), 15 mars 1925, *Shashin hôchi.*

T. est amoureux d'une collègue de bureau, S. Timide, il décide de lui faire part de ses sentiments en utilisant les bouliers qu'ils utilisent pour leur calcul. Après plusieurs essais infructueux, le message semble compris par S. qui lui répond aussi par l'intermédiaire de son boulier. Elle lui donne rendez-vous. T. s'y rend mais ne la trouve pas. Pris d'un doute, il retourne au bureau : ce qu'il croyait être la réponse codée de S. n'était en fait que le prix de revient de la construction du bateau dont leur bureau avait la responsabilité.

*Akai heya** (『赤い部屋』, *La chambre rouge*), avril 1925, *Shinseinen.*

Le narrateur rapporte un événement qu'il a vécu lors d'une soirée organisée régulièrement avec d'autres connaissances pour tuer l'ennui du quotidien. Ce soir-là, un nouveau membre du groupe raconte plusieurs actes effrayants dont il est l'auteur : pour tromper son ennui, il a réussi à tuer 99 personnes par différents moyens (électrocution, chute, accident ferroviaire, etc.) sans jamais être inquiété par la police. A la fin de son récit, une serveuse entre et apporte des boissons. Il lui tire dessus mais ce sont des balles à blanc. La serveuse, amusée, lui tire dessus à son tour avec la même arme ; il s'effondre. Le narrateur pense alors que l'homme voulait être la centième victime. Mais nouveau rebondissement. Il s'agissait d'une mise en scène et tout était faux : le récit et le meurtre final.

Yaneura no sanposha (『屋根裏の散歩者』, Le promeneur des combles), août 1925, *Shinseinen.*

Gôda Saburô s'ennuie. Que ce soit le travail, les loisirs, les femmes ou l'alcool, plus rien ne l'intéresse, jusqu'au jour où il rencontre Akechi Kogorô qui lui fait découvrir le plaisir des romans de détective. Dès lors, il s'amuse à imiter leurs héros, à se promener incognito dans les quartiers interlopes de Tôkyô. Mais cela ne dure qu'un temps. Il trouve une autre activité : il épie par les combles les chambres des voisins de sa pension. Il en vient à

s'interroger sur la faisabilité du crime parfait du haut des combles. Il réussit à tuer un voisin en laissant goûter du poison dans sa bouche par une petite fente sur le sol des combles. Tout le monde pense à un suicide (la bouteille de poison se trouve près de l'homme). C'est alors qu'apparaît à nouveau Akechi qui démasque son ancien compagnon : il lui tend un piège et explique aussi que certaines réactions psychologiques l'ont accusé.

Ningen isu (『人間椅子』, *La chaise humaine*), octobre 1925, *Kuraku.*

Yoshiko, une écrivaine à succès, reçoit une lettre. Un fabricant de chaises et de fauteuils y raconte sa vie. Il explique avoir créé un fauteuil dans lequel il peut se faufiler : dans un premier temps, il voulait commettre des vols sans qu'on ne s'aperçoive de sa présence – son fauteuil avait été installé dans un hall d'hôtel. Mais petit à petit, il avait trouvé plaisir à ressentir le contact des hommes et des femmes qui s'asseyaient sur lui. Or, son fauteuil avait un jour été racheté par un couple et installé dans le bureau où travaillait l'épouse. Le fabricant en était tombé amoureux. Yoshiko comprend à ce moment que le fauteuil sur lequel elle est assise est justement celui dont il est question dans la lettre. Prise de panique, elle fuit la pièce. Elle reçoit alors une seconde lettre : celle d'un écrivain débutant qui lui apprend que ce qu'elle vient de lire n'est rien d'autre qu'une de ses créations. Il voudrait savoir ce qu'elle en pense.

Yami ni ugomeku (『闇に蠢く』, Grouillement dans l'obscurité), janvier 1926 – novembre 1926, puis octobre 1927, *Kuraku.*

Il s'agit d'un récit dont le texte a été retrouvé par hasard dans un bateau.
Le peintre Nozaki Saburô décide de quitter Tôkyô, à la demande d'O-chô, son amante, et de s'installer dans une auberge du centre du Japon dont le propriétaire est réputé pour ses massages. Ils commencent leur nouvelle vie là-bas, mais, un jour, O-chô disparaît lors d'une promenade. La police pense à une noyade dans un lac tout proche. Uemura Kihachi, un ami détective de Nozaki, vient l'aider. Leurs recherches les mènent dans une grotte, à la poursuite d'une créature noire. Malheureusement ils s'y retrouvent enfermés avec un autre client de l'auberge que Nozaki avait un temps soupçonné et qui est en fait l'ancien mari d'O-chô. La grotte se révèle un cimetière : le sol est jonché d'ossements et ils trouvent le cadavre de la femme du propriétaire de l'auberge. L'ancien mari dévoile alors le secret des lieux : il est un ancien marin et, suite à un naufrage, a dû s'adonner au cannibalisme avec un autre compagnon pour rester en vie. Cet autre compagnon est en fait l'aubergiste qui a décidé de s'installer dans les montagnes pour pouvoir poursuivre ses actes de cannibalisme. Ces souvenirs provoquent chez le marin un mouvement de violence : il attaque Uemura puis Nozaki. A ce moment, le plafond de la grotte s'effondre et tue sur le coup les deux hommes. Nozaki réussit à s'échapper, non sans avoir dû manger une partie de ses compagnons d'infortune. Il part à la poursuite du propriétaire qui a fait brûler son auberge pour cacher ses méfaits. Il le retrouve sur la tombe d'O-chô : il veut mourir mais demande d'abord à Nozaki de posséder le cadavre. On retrouve le lendemain O-chô déterrée, la poitrine ouverte, l'aubergiste et Nozaki morts, ce dernier avec du sang dans la main.

Kûki otoko (『空気男』, L'homme transparent), 5 janvier 1926 – 15 février 1926, inachevé, *Shashin hôchi.*

Deux inconnus, Kitamura Gorô et Shibano Kinjû se rencontrent dans ce qui semble être une maison de passe. Ils apprennent à se connaître et découvrent qu'ils ont toutes sortes de points en commun, dont l'attirance pour l'excentrique, l'absurde et pour les romans de détective. La partie écrite par Ranpo développe cette idée : on y voit les deux amis s'adonner à de multiples jeux impliquant la déduction, écrire des romans, jouer sur leur identité. Leurs jeux vont toujours vers plus de réalisme car ils essaient de combattre leur ennui. Finalement, Shibano, suite aux remarques de Kitamura, se rend compte qu'il oublie de nombreuses choses. L'avant-dernier chapitre débute sur une nouvelle histoire, celle de l'illustrateur Kawaguchi. Il vit avec Kotoko, sa maîtresse, alors que sa femme Yoshiko est morte depuis un mois. Dépressive, Kotoko avale (consciemment ?) trop de somnifères. Le récit s'arrête alors que Kotoko se plaint d'avoir entendu des bruits dans la maison de son amant et de son épouse décédée.

Panorama-tô kitan (『パノラマ島奇譚』, *L'île panorama*), octobre 1926 – avril 1927, *Shinseinen.*

Hitomi Hirosuke, un écrivain sans succès, apprend un jour la mort d'une ancienne connaissance de l'université, Komoda Genzaburô, originaire d'une famille très riche. Une particularité : ils se ressemblent tels deux jumeaux. Ayant un projet pharaonique, dont il avait parlé dans une de ses œuvres oubliées *L'histoire de RA,* Hitomi décide de se faire passer pour Komoda. Il fait croire à son propre suicide, fait disparaître le corps de Komoda, et prend sa place. Sa supercherie fonctionne parfaitement. Il peut mettre en place son rêve : celui de construire plusieurs paysages sur une île : l'île panorama. Il se tient éloigné de Chiyoko, la femme de Komoda, dont il se méfie car c'est la seule qui peut dévoiler la supercherie, mais elle finit par douter de l'identité de son « mari ». Hitomi décide de la tuer. Il l'amène sur son île, lui fait visiter chacun des paysages, et lui ôte la vie. Quelques jours plus tard, un des habitants de l'île, Kitami Kogorô se révèle être un inspecteur : il a découvert le crime de Hitomi car des cheveux de la femme dépassent de la tour centrale nouvellement érigée. Hitomi s'avoue vaincu mais se fait exploser dans un feu d'artifice et arrose toute l'île de son sang.

Injû (『陰獣』, *La bête dans l'ombre*), août 1928 – octobre 1928, *Shinseinen.*

Le texte est présenté comme les notes qu'a prises un écrivain de romans policiers, Samukawa, à propos d'une affaire dont il a été un des principaux protagonistes.
Quelques mois auparavant, il avait rencontré Oyamada Shizuko qui s'était présentée comme une de ses lectrices assidues et qui lui avait demandé son aide car elle disait recevoir des lettres de menace d'Ôe Shundei, un rival littéraire de Samukawa. Ôe Shundei serait en fait Hirata Ichirô, un ancien prétendant éconduit. Samukawa mène l'enquête et se rend compte que Shundei, dans ses menaces, applique les idées développées dans ses propres romans. Finalement, le mari de Shizuko est retrouvé mort. Alors qu'il semble assuré que c'est Hirata alias Shundei qui est le meurtrier, Samukawa, suite à la découverte fortuite d'un bouton dans les combles de la demeure de Shizuko, se met à douter de sa première version et finit par en proposer une seconde : le mari de Shizuko, un adepte du sadisme, aurait découvert l'existence de l'amant éconduit et pour effrayer son épouse, et donc prendre du

plaisir, lui aurait fait croire que Shundei et cet ancien amant était la même personne (profitant de la disparition de Shundei depuis plusieurs mois). Et c'est lors d'une de ces tentatives pour la faire paniquer qu'il se serait tué accidentellement. Shizuko, rassurée, et Samukawa entament alors une relation amoureuse. Mais, ce dernier est pris à nouveau de doute car tout dans cette histoire rappelle les différentes œuvres de Shundei. Et lors d'une rencontre avec son amante, il lance sa nouvelle version de l'affaire : Shizuko serait la meurtrière. Elle aurait joué deux autres rôles : celui de Shundei et celui de sa femme, tout cela à cause d'une psychologie pervertie (elle se révèle être masochiste). Elle se serait elle-même envoyée les lettres de menace et aurait écrit tous ces fameux textes sous le pseudonyme d'Ôe Shundei. A ces mots, Shizuko ne répond rien. Mais le lendemain, on retrouve son corps dans la rivière Sumida. Finalement, Samukawa souffre de l'impossibilité de savoir la vérité : se serait-elle suicidée parce que, innocente, elle ne pouvait supporter le regard accusateur de son amant ? Ou aurait-elle été tuée par Shundei ? Ou aurait-elle vraiment tué son mari ?
[Il existe une seconde clôture : une partie de la fin du récit disparaît et Samukawa explique que Shizuko est finalement bel et bien la meurtrière.]

Kotô no oni (『孤島の鬼』, Le démon de l'île isolée), janvier 1929 – février 1930, *Asahi.*

Minoura Kinnosuke, le narrateur, raconte des événements qui se sont produits il y environ cinq ans.
Amoureux de Kisaki Hatsuyo, une jeune orpheline, il est étonné d'apprendre qu'un autre prétendant a fait son apparition, Moroto Michio. Il l'est d'autant plus que ce dernier, un ami, le poursuit depuis très longtemps de ses avances que Kinnosuke repousse sans cesse. C'est alors que Hatsuyo est assassinée. Un détective, ami de Kinnosuke, est sur le point de découvrir le meurtrier lorsqu'il est lui aussi tué. Michio et Kinnosuke décident alors d'unir leurs forces pour résoudre ces meurtres. Très rapidement, les soupçons se portent sur le père de Michio. Parmi les indices, ils trouvent un journal, écrit par une certaine Hide, enfermée dans un grenier à riz depuis sa naissance avec son frère siamois, Kichi, et un poème-code secret qui semble supposer l'existence d'un trésor sur l'île d'Iwayajima où vit la famille de Michio. Pour en avoir le cœur net, ils se rendent sur les lieux. Les parents de Michio, tous deux bossus, les reçoivent très froidement. Les deux « enquêteurs » découvrent le grenier ; Kinnosuke tombe amoureux de Hide. Mais, très rapidement, Michio, qui a décidé de couper les ponts avec son père, est enfermé par ce dernier dans le même grenier, tandis que son acolyte se cache dans l'île. Kinnosuke part à la recherche du trésor tandis que Michio arrive à faire s'échapper toutes les victimes de son père, des êtres rendus difformes par de multiples expériences Les deux amis se rejoignent et découvrent l'entrée d'un passage où pourrait se trouver le trésor. Mais leur fil d'Ariane est coupé intentionnellement. Laissés seuls dans le dédale de grottes, ils n'ont plus aucun moyen de s'en sortir vivants jusqu'à ce qu'un habitant de l'île, enfermé lui aussi, les aide à se dégager de ces grottes.
Grâce à cet homme, les deux enquêteurs découvrent la véritable identité de Hatsuyo dont Hide est la sœur cadette et ils réussissent aussi trouver le trésor de l'île. Finalement, Hide subit une opération chirurgicale. Michio la sépare de son double masculin qui n'était pas son frère et elle se marie avec Kinnosuke. Michio retrouve ses vrais parents mais meurt très peu de temps après, ses dernières paroles et pensées étant pour Kinnosuke.

Oshie to tabi suru otoko (『押絵と旅する男』, *Mirage*), juin 1929, *Shinseinen.*

Le narrateur rencontre dans un train un homme étrange qui transporte un tableau en relief. Il décide d'écouter son histoire. Une trentaine d'années auparavant, il avait découvert que son frère, au comportement étrange, était tombé amoureux d'une femme qu'il avait aperçue avec des jumelles du haut de la tour d'Asakusa. Après des recherches, ils l'avaient retrouvée mais s'étaient rendu compte qu'il s'agissait en fait d'un personnage d'un tableau. L'amoureux avait demandé à son frère de le fixer avec des jumelles, mais à l'envers. Grâce à cette manipulation, il avait rapetissé et fini par disparaître : il était en fait désormais un des personnages de ce tableau en relief. Depuis, le frère se promène avec cet objet. Malheureusement, le frère amoureux, humain, vieillit tandis que la femme, elle, reste éternellement jeune. Le compagnon du narrateur, ayant terminé son récit, descend alors du train.

Kumo-otoko (『蜘蛛男』, L'homme-araignée), août 1929 – juin 1930, *Kôdan kurabu.*

Le corps de la jeune Satomi Yoshie est retrouvé en plusieurs morceaux dans des écoles d'art à l'intérieur de modèles en plâtre de parties du corps humain. Elle avait répondu à une annonce pour être secrétaire d'un marchand d'art, Inagaki Heizô. Sa grande sœur, Satomi Kinue, inquiète de son absence avait fait appel à un célèbre criminologue, Kuroyanagi Tomosuke. Cependant, elle tombe aussi dans un piège et est retrouvée morte dans un aquarium. Kuroyanagi et le policier Namikoshi se chargent de l'enquête alors que le meurtrier, appelé désormais « Barbe Bleue » annonce son troisième crime : l'actrice Fuji Yôko. L'actrice, séquestrée, arrive finalement à s'enfuir en blessant son ravisseur. Alertée par Yôko, la police accourt sur les lieux mais il est déjà loin.
Akechi Kogorô fait alors son apparition, de retour de Chine et d'Inde après un voyage de trois ans. Tel un démiurge, il réussit à expliquer à son assistance que c'est en fait Kuroyanagi le responsable de tous ces meurtres : la ruse consistait en la contiguïté de la maison du criminologue et de la maison abandonnée où Inagaki/Barbe Bleue/Kuroyanagi amenait ses victimes. Alors que Kuroyanagi et son assistant sont arrêtés, ils réussissent encore une fois à s'échapper. Akechi engage une course-poursuite en voiture, en vain. Pour pouvoir atteindre son but, le meurtre de 49 jeunes femmes, Kuroyanagi se fait passer pour mort et tente d'enlever encore une fois Yôko. De nouveau arrêté, il réussit tout de même à s'échapper. Devenu directeur d'un panorama où il prétend représenter les souffrances de 49 femmes en enfer en utilisant des mannequins, il veut subtiliser ceux-ci et les remplacer par 49 véritables jeunes femmes ressemblant aux trois qu'il a kidnappées. Mais Akechi, ayant compris l'objectif, réussit à déjouer le criminel et fait installer effectivement les mannequins dans le panorama. L'homme-araignée, le jour de l'ouverture de l'attraction, face à l'échec de son plan, se jette sur les sabres du décor et se tue.

Ryôki no hate (『猟奇の果』, Au paroxysme de l'insolite), janvier 1930 – décembre 1930, *Bungei kurabu*

Aoki Ainosuke, alors qu'il a tout pour être heureux, s'ennuie. Mais bientôt il découvre qu'un de ses amis a un sosie qui s'adonne à toutes sortes de jeux défendus. Il a même l'impression que sa propre épouse rencontre en secret cet homme. Pour en avoir le cœur net, il tente par plusieurs fois de le suivre – il est séquestré une nuit entière par ce sosie –

jusqu'à un soir où il se trouve de nouveau face à lui : il lui tire dessus et l'homme tombe mort. Affolé, Aoki erre et rencontre à nouveau un jeune homme qui lui avait proposé une fois précédente de lui vendre « un miracle ». Il avait alors refusé mais cette fois-ci, il accepte. Il est conduit dans un laboratoire.
Le récit change alors d'envergure car les aventures d'Aoki ne sont qu'un épiphénomène d'événements beaucoup plus importants qui sont sur le point de submerger le Japon. Un journaliste assiste par hasard à d'étranges mouvements près de la demeure d'un riche industriel. Il découvre sur les lieux une liste de personnages importants des mondes de la finance, de la politique et aussi le nom d'Akechi Kogorô. Il s'agit en fait d'un projet de coup d'état par un groupe prolétarien illégal : il veut remplacer toutes les têtes pensantes de l'état japonais par des membres de leur mouvement qui auront subi des opérations de chirurgie esthétique pour devenir des sosies des personnes enlevées. Alors que la situation semble désespérée (enlèvements à répétition, dont celui d'Akechi), le détective, qui était séquestré par les malfaiteurs, réussit à s'enfuir et déjoue le complot tandis que l' « usine de transformation des humains » brûle.

Majutsushi (『魔術師』, Le magicien), juillet 1930 – juin 1931, *Kôdan kurabu.*

Akechi Kogorô rencontre une jeune femme, Taeko, avec laquelle il semble entamer une idylle. Cependant, il doit rentrer précipitamment pour une affaire concernant l'oncle de Taeko. Akechi est enlevé à la descente de son train. Pendant ce temps, l'oncle est retrouvé décapité. Le kidnappeur explique à Akechi que son enlèvement lui permettra de remplir une mission, mais sa fille, Fumiyo, l'aide à s'échapper. On apprend cependant le lendemain que le détective a été retrouvé mort. Pendant ce temps, la famille de l'oncle décapité est la proie du criminel : plusieurs membres sont attaqués tandis qu'une amie est tuée. La manière d'agir du criminel est si spectaculaire et incompréhensible qu'on lui donne le surnom de « magicien ». Finalement, Akechi réapparaît, mais, alors qu'il tente de poursuivre le criminel, ce dernier enferme toute la famille dans une salle et tente de la noyer. Encore une fois, l'aide viendra de Fumiyo, la fille du « magicien ». Mais Taeko a disparu.
La scène finale qui oppose le criminel à Akechi prend place sur un bateau. Voyant qu'il n'y a pas d'issue possible, le « magicien » se suicide tandis que Taeko est sauvée. Alors que l'affaire semble classée, deux mois après, le père est retrouvé mort, tué par un serpent. Akechi donne son explication : la véritable fille du « magicien » est en fait Taeko que ce dernier a élevée dans un esprit de vengeance. Elle avait été échangée à la naissance avec Fumiyo, la véritable fille de la famille. Le père du « magicien » avait été en effet tué par le propre père du chef de famille visée. On apprend à la fin de l'aventure que Fumiyo devient l'assistante d'Akechi.

Ôgon kamen (『黄金仮面』, Le masque d'or), septembre 1930 – octobre 1931, *Kingu*
Une rumeur s'étend sur tout Tôkyô. Un être au visage doré roderait dans la ville. Son premier forfait est le vol d'une énorme perle de grande valeur malgré la surveillance rapprochée de plusieurs policiers. Son deuxième larcin est une statue d'un Bouddha dans un musée privé à Nikkô où avait été invité l'ambassadeur de France. A cette occasion la jeune fille du propriétaire est tuée. On pense au Masque d'or mais il s'agit en fait d'une fausse piste. Akechi est sur le point d'arrêter le voleur mais ce dernier réussit encore à s'échapper, en hors-bord cette fois-ci. Les jours s'écoulent et le Masque d'or ne fait plus parler de lui jusqu'à une nouvelle affaire où il ravit cette fois un manuscrit de Murasaki

Shikibu. Nouvelle affrontement avec Akechi Kogorô qui semble se terminer par la mort du détective, abattu dans son appartement.
Le cambrioleur s'annonce et s'invite alors à une soirée masquée de l'ambassadeur de F (France ?) pour lui subtiliser des œuvres d'art. Alors qu'un homme est abattu, Akechi apparaît et déclare que le Masque d'or est en fait Arsène Lupin qui se cache sous l'identité de l'ambassadeur de France. Mais encore une fois, il réussit à s'enfuir.
Arsène Lupin s'en prend alors à l'un des trésors du Japon, le *Tamamushi no zushi* qu'il s'en va cacher dans le Grand Bouddha d'Ofuna. Akechi découvre sa cachette et y est enfermé par le cambrioleur français qui s'enfuit : il détourne un avion. Malheureusement pour lui, le détective a réussi aussi à embarquer dans l'avion. Il décide de laisser s'échapper le cambrioleur mais enlève en parachute à son ravisseur la jeune femme qui avait aidé Arsène Lupin par amour.

Mera hakase no fushigi na hanzai (『目羅博士の不思議な犯罪』, L'étrange crime du docteur Mera), avril 1931, *Bungei kurabu.*

Le narrateur (Edogawa Ranpo) rapporte une histoire racontée par un jeune inconnu rencontré dans un parc de Tôkyô.
L'inconnu lui explique que dans un immeuble des quartiers d'affaires de la ville ont eu lieu trois suicides, tous par des nuits de de clair de lune. C'est lui qui découvre le troisième suicide et s'aperçoit qu'un homme regarde la scène dans l'immeuble en face. Cet homme est le docteur Mera, ophtalmologue, qui possède chez lui un mannequin habillé de la même manière que le nouveau locataire de l'appartement où ont lieu les décès. Le jeune homme, pour en avoir le cœur net, s'habille aussi comme le locataire et comprend le stratagème du docteur : par l'effet-miroir des vitres des immeubles, les locataires pensent voir leur image dans l'immeuble en face. Il s'agit en fait du mannequin du docteur Mera qui réussit, par l'effet hypnotique du miroir, à guider les mouvements du locataire. Le jeune homme, pris au piège du docteur, est sur le point de se tuer lorsqu'il arrive à se contrôler. Il sort alors à son tour un mannequin identique à l'ophtalmologue qui se fait prendre à son propre piège. Il se jette du haut de l'immeuble.
C'est ainsi que se termine l'histoire de l'inconnu qui disparaît dans la nuit.

Jigoku fûkei (『地獄風景』, Paysages infernaux), mai 1931 – avril 1932, *Tantei shumi.*

Kitagawa Jiroemon, a créé un parc à son nom. Il y a construit de nombreuses attractions, dont une grande roue, un manège, un panorama, une baleine géante, une tour, mais il considère que son chef d'œuvre est le labyrinthe. Il y invite quelques amis et c'est alors que toute une série de meurtres se produit. Sa maîtresse est tuée d'un couteau dans le labyrinthe, celle d'un de ses amis fait une chute mortelle de montgolfière, une autre est poignardée à nouveau dans le labyrinthe, un ami est retrouvé abattu dans le manège, etc. Un policier, Kijima, mène l'enquête mais les possibles suspects sont tués aussi au fur et à mesure. Finalement, alors que l'enquêteur réussit à apprendre qu'un massacre de grande envergure va avoir lieu dans le parc, un carnaval est organisé par Kitagawa. Ce carnaval se transforme littéralement en jeu de massacre : plusieurs personnes sont tuées dans d'atroces mises en scène. Finalement le policier Kijima comprend que c'est Kitagawa qui est l'instigateur de tout cela : celui-ci se prend pour Néron et il a créé ce parc dans l'objectif de s'adonner aux meurtres. Alors que Kijima tente de l'arrêter, il réussit à s'enfuir. Le parc est alors détruit

(tour brisée en deux, grande roue disloquée, effondrement du toit du panorama, etc.). Le criminel parvient finalement à s'enfuir.
[Il existe une seconde fin – quelques lignes ajoutées – que l'on peut trouver dans certaines éditions d'après-guerre. Kitagawa, accusé du meurtre de sa femme, est en prison et se réveille après avoir fait un rêve, celui de s'être enfui en ballon.]

Ningen-hyô (『人間豹』, L'homme-panthère), janvier 1934 – mai 1935, *Kôdan kurabu.*

La femme de Kamiya, serveuse dans un café, est importunée par Onda, un homme à l'aspect étrange : sa langue ressemble à celle d'un félin et ses yeux brillent. Quelques jours plus tard, son épouse disparaît : Kamiya soupçonne l'homme du café et va le rencontrer chez lui (il l'avait suivi le soir où il avait embarrassé sa femme). Sur place, il se retrouve séquestré par le père d'Onda et assiste malgré lui à l'assassinat de sa femme. Il réussit à s'enfuir en mettant le feu à la maison. Au retour de la police, le père et le fils ont disparu.
Un an plus tard, Kamiya a rencontré une autre jeune femme, danseuse de cabaret. Malheureusement, elle est aussi la victime d'Onda. Il a beau l'éloigner de Tôkyô et de demander l'aide d'Akechi Kogorô, c'est déjà trop tard. Kamiya retrouve le cadavre de la femme chez lui.
La seconde partie de l'histoire raconte la confrontation du détective et d'Onda, l'homme-panthère, qui, cette fois, s'en prend à Fumiyo, l'épouse et assistante d'Akechi. Il réussit à la kidnapper mais le détective n'est pas loin. Il est sur le point d'arrêter Onda mais ce dernier s'échappe grâce à son père.
Nouvel affrontement qui aboutit après bien des péripéties à l'emprisonnement dans une cage de Fumiyo qui a été recouverte d'une peau d'ours et à la séquestration d'Akechi. Sa femme se trouve alors confrontée à une véritable panthère et le père d'Onda vend le spectacle à un cirque. Mais finalement, le détective réussit à s'échapper et sauve sa femme qui était sur le point de se faire sauvagement tuer. Onda s'enfuit avec un ballon publicitaire, son père se suicide.

Zakuro (『石榴』, La grenade), septembre 1934, *Chûô kôron.*

Le narrateur, policier de son état et grand amateur de romans de détective, rencontre dans une auberge un homme avec lequel il se remémore une ancienne affaire : un cadavre avait été retrouvé avec le visage entièrement méconnaissable, déformé par de l'acide sulfurique au point de ressembler à une grenade – le fruit – éclatée. L'enquête avait dans un premier temps laisser penser qu'il s'agissait du meurtre de Kotono Sôichi par son rival en affaires Tanimura Man.emon. Cependant la découverte d'une empreinte dans le journal intime de Tanimura renverse la situation : Tanimura aurait été la victime de Kotono. A cet instant du récit, le compagnon du policier se dévoile : il est Tanimura et la première hypothèse de la police était correcte. Il avait monté tout ce stratagème pour disparaître avec sa maîtresse à Shanghai et commencer une nouvelle vie. Cependant, de retour au Japon, elle était morte et lui, n'ayant plus de raison de vivre, avait décidé de dire la vérité au policier avant de se jeter du haut de la falaise où ils discutent actuellement.

Kaijin nijûmensô (『怪人二十面相』, Le monstre aux vingt visages), janvier 1936 – décembre 1936, *Shônen kurabu.*

La famille Hashiba vient d'être la victime d'un vol : le diamant, un trésor familial, a été dérobé par le Monstre aux vingt visages qui s'est fait passé pour le fils aîné, parti à Bornéo tenter l'aventure. Le Monstre kidnappe aussi le jeune frère qu'il est prêt à échanger contre un chef-d'œuvre d'une valeur inestimable, une statue de Kannon. Le père de famille décide de faire intervenir Akechi Kogorô. Le détective se trouvant en Mandchourie envoie son assistant, le jeune Kobayashi. Ce dernier imagine un subterfuge pour découvrir la cachette du Monstre : il finit par la trouver mais malheureusement, il est obligé de laisser échapper le criminel.
Quelques temps après, le Monstre reprend ses activités : il n'hésite pas à se déguiser en Akechi Kogorô pour arriver à ses fins. Le détective décide alors de prendre les choses en main car il a compris que son adversaire avait l'intention de cambrioler le Musée d'art national. Akechi annonce au Monstre qu'il fera tout pour l'en empêcher. Se faisant passer pour un ennemi du détective, il réussit à devenir un des membres du groupe du criminel. Il peut ainsi le doubler en remplaçant à l'avance des œuvres que le Monstre a l'intention de voler. Le jour prévu, le cambrioleur passe à l'action et vide le musée, rempli de faux. Finalement, il est appréhendé par la police et alors qu'il essaie de s'enfuir, il est arrêté par le Club des jeunes détectives.

Shônentanteidan (『少年探偵団』, Le Club des jeunes détectives), janvier 1937 – décembre 1937, *Shônen kurabu*

Le jeune Hajime qui fait partie du Club des jeunes détectives vient d'apprendre que le diamant que sa famille possède serait ensorcelé. Les filles de la famille en possession de ce bijou provenant d'une statue bouddhique indienne seraient condamnées à être attaquées par un être maléfique. Hajime se rappelle alors l'agression d'une de ses jeunes voisines par un personnage ressemblant trait pour trait à celui de l'histoire du diamant. Le jeune Kobayashi propose alors à son camarade de mettre sa sœur en sûreté. Malheureusement, il se fait kidnappé avec elle. Ils sont sur le point d'être noyés dans une salle hermétiquement fermée lorsque le stratagème de Kobayashi (avoir utilisé les badges du Club comme les cailloux du Petit Poucet) fonctionne : ils sont sauvés par la police et le Club. Akechi Kogorô qui était en mission jusqu'à présent prend en charge l'affaire et explique que tout cela est le fait du Monstre aux vingt visages.
Débute alors l'affrontement final entre les deux héros : le cambrioleur veut subtiliser une réplique en or massif d'une pagode. Mais, encore une fois, même s'il arrive à s'emparer de l'objet qu'il croyait caché, il apprend avec stupeur que le détective l'avait devancé et l'avait fait replacer par le jeune Kobayashi, déguisé en fillette, à sa place d'origine. Le Monstre réussit à s'enfuir et retourne à sa cachette mais la police et le détective l'y attendent déjà. Il saisit un instant d'inattention pour s'enfermer dans une pièce en sous-sol et se fait exploser avec ses acolytes. Mais on ne retrouve aucun cadavre dans les décombres.

TRADUCTION DE DEUX ESSAIS D'EDOGAWA RANPO

« Nihon tanteishôsetsu no tayôsei ni tsuite » (「日本探偵小説の多様性について」, « A propos de la diversité du roman de détective japonais »), publié dans le numéro d'octobre 1935 de *Kaizô* (ERZ 25, 14-19)

« Tanteishôsetsu no han.i to shurui » (「探偵小説の範囲と種類」, « Le périmètre et les catégories du roman de détective »), publié dans le numéro de novembre 1935 de *Profiru* (ERZ 25, 40-51)

「日本探偵小説の多様性について」
A propos de la diversité du roman de détective japonais

Les Japonais, lorsqu'il s'agit de s'intéresser et d'évaluer sérieusement les romans de détective, éprouvent une certaine gêne face à un objet considéré comme enfantin. Cependant, les nations de langue anglaise, qui aiment ce genre littéraire, n'ont absolument pas la même attitude et, que ce soit Chesterton, Arnold Bennett ou l'Américain Huntington Wright (Van Dine), les représentants du monde de la littérature écrivent le plus gravement du monde des essais et des études sur le roman de détective. De plus, même si des auteurs de la scène littéraire japonaise ont écrit des œuvres assimilables à des romans de détective, certains trouvent inopportun de les ranger sous ce terme. En revanche, en Grande-Bretagne, non seulement Chesterton mais aussi Bennett ont écrit plusieurs récits proches du roman de détective, comme par exemple *The Grand Babylon Hotel*, tandis qu'Eden Phillpotts et Alexander Milne produisent avec le plus grand des sérieux d'épais romans de détective de type orthodoxe. Leur motivation n'est pas nécessairement d'ordre financier : on a plutôt l'impression qu'ils écrivent par inclination. Depuis Poe, avec qui tout a commencé, et les romans de détective inachevés de Dickens qui répondent au même désir, l'attirance des nations anglophones pour ce genre n'a pas d'équivalent dans le monde.

D'ailleurs, ayant dû récemment examiner dans son ensemble le roman de détective des Etats-Unis et de Grande-Bretagne, j'ai parcouru plusieurs dizaines de ces gros ouvrages qui ont marqué l'après-guerre. Est-ce parce que les œuvres choisies appartenaient toutes à ce que l'on appelle le courant orthodoxe, mais j'ai été impressionné que l'on ait pu en produire et en absorber un si grand nombre. En effet, si l'on choisit au hasard dix de ces œuvres et que l'on en analyse le truc central, il n'est pas rare de tomber sur le même : un personnage jouant deux rôles, et, mauvaise habitude du roman de détective au format long, s'il compte 300 pages, les 150 premières seront consacrées par exemple à d'interminables interrogatoires de témoins. Même moi, adepte de la première heure du roman de détective, il m'est souvent arrivé de m'ennuyer à leur lecture. L'intérêt des nations anglophones pour une logique intransigeante dépasse l'entendement des Japonais, voilà ce que je n'ai pu m'empêcher de ressentir.

Pendant que je lisais ces romans de détective anglais et américains modernes, je devais aussi parcourir, comme si je devais les dépoussiérer, les romans japonais du même genre de ces dix dernières années. Mon impression fut la suivante : si le roman de détective

japonais ne semblait pas très dynamique, une cinquantaine d'écrivains, malgré tout, avait publié durant cette décennie – en se limitant à *Shinseinen* – chacun, plus de quatre ou cinq récits de ce genre. Aussi, tout cela paraissait-il bien plus dynamique et, en fait, comparé à la monotonie du roman de détective anglophone, son homologue japonais m'avait semblé particulièrement prometteur du fait de son extrême variété.

On dit que la majorité des romans de détective japonais ne sont pas de vrais romans de détective. Moi-même, je suis d'accord avec cette opinion, et puisqu'il s'agit de ce genre spécifique, son objectif principal doit résider dans l'intérêt pour la déduction, autrement dit, l'intérêt ressenti lors de la résolution progressive et si possible logique d'une intrigue complexe. Les autres récits appelés romans de détective, par exemple ceux qui décrivent les étapes d'un crime extraordinaire, ceux qui se focalisent sur la terreur provoquée par un crime ou par un événement hors du commun, ceux qui narrent une étrange facette de la vie humaine, ceux qui s'attardent sur le quotidien d'un malade mental ou d'une personne à la psychologie déviante, ceux qui recherchent avant tout le plaisir éprouvé face à « l'inattendu » comme chez Beeston, tous ces récits appartiennent au roman criminel, au genre fantastique ou au roman d'horreur et ne peuvent être désignés comme roman de détective.

Tout cela semble évident mais, en réalité, ce n'est pas si clair. Telles en sont, à mon avis, les raisons. Les journalistes ont pris l'habitude de désigner sous le terme unique de roman de détective tout ce qu'écrivent les auteurs de ce genre, que ce soit des romans criminels ou des récits fantastiques. De plus, on considère aujourd'hui de manière erronée que les écrivains issus de la revue de romans de détective *Shinseinen*, sont tous des auteurs du genre et que toutes les œuvres, criminelles, d'horreur ou fantastiques, qui y sont publiées sont des romans de détective.

Cependant, malgré tout, il est aussi absolument évident que rien ne s'oppose à ce qu'un auteur de roman de détective prête au gré de sa fantaisie sa plume au genre criminel ou bien écrive un récit fantastique ou d'horreur. En fait, bien au contraire, je pense que, dans l'espace littéraire japonais où l'on ne fait pas clairement la distinction avec les récits d'horreur ou fantastiques, il est souhaitable que les auteurs ayant débuté par le roman de détective élargissent leur activité en suivant leurs goûts du moment vers ces genres « parents ». C'est là que se trouve le potentiel de développement et d'élargissement du roman de détective originel et qu'on peut saisir l'appréciable diversité de la scène japonaise de ce genre.

Cette variété n'est pas simplement due au fait qu'on y trouve aussi des récits fantastiques et d'horreur. Notre roman de détective qui, du point de vue de la diversité de ses auteurs, n'est guère plus âgé que d'une dizaine d'années, n'a pas du tout à souffrir de la comparaison avec son pendant anglophone qui possède déjà une histoire de plusieurs décennies.

La grande majorité des trucs du roman de détective est liée, à l'étranger comme au Japon, à la physique et la chimie. Parmi les experts dans ce domaine, nous trouvons Kôga Saburô et Ôshita Udaru, spécialisés en chimie appliquée, Unno Jûza et Nobuhara Ken, spécialistes des questions électriques, tandis qu'Oguri Mushitarô, outre ses trucs psychologiques, est particulièrement doué pour utiliser ceux en rapport avec la chimie et qu'Ôsaka Keikichi est un maître du truc mécanique. De plus, dans le domaine du roman de détective psychologique, les récits basés sur la psychanalyse de Kigi Takatarô ne trouvent quasiment aucun équivalent aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne, les nations par excellence du genre. Minakami Rori lui aussi utilise dans ses romans la psychanalyse. Nombreux sont en fait les auteurs de romans de détective s'appuyant sur des thématiques psychologiques (Test psychologique, illusion, daltonisme, etc.).

Dans le domaine de ce que l'on pourrait appeler le roman de détective médical, nous avons deux docteurs en médecine : Kosakai Fuboku, malheureusement décédé, et le tout jeune auteur Kigi Takatarô. On pourrait leur adjoindre Yoneda Sansei, Minamizawa Jûshichi, et, même s'ils ne sont pas du sérail, les deux docteurs en médecine Masaki Fujôkyû et Takada Giichirô qui ont écrit chacun quelques romans de détective médicaux. Parmi les hommes de loi, on trouve l'ancien procureur et actuel avocat Hamao Shirô et Yamamoto Nogitarô, autre spécialiste de la question. Kôga Saburô s'intéresse grandement au sujet et s'est lancé dans l'écriture de romans de détective judiciaires tels que *Jôkyô Shôko* [Preuves indirectes] et *Dare ga sabaita ka* [Qui est le juge ?], tandis que Kuzuyama Jirô a donné naissance, sous la forme du « roman de détective de cour de justice », à une œuvre remarquable, *Akai penki o katta onna* [La femme qui a acheté de la peinture rouge].

En outre, si l'on désigne momentanément de roman de détective romantique le genre qui intègre au genre policier l'amour ou d'autres types de sentiments, on peut affirmer qu'Ôshita Udaru, Yokomizo Seishi, Mizutani Jun, Yumeno Kyûsaku, le regretté Watanabe On ou encore Oguri Mushitarô sont, chacun d'un point de vue différent, de remarquables auteurs dans ce domaine.

Si, cette fois, on s'éloigne du roman de détective pour s'intéresser à la littérature du crime, de l'horreur et du fantastique, nous y découvrons un aspect qui dépasse le roman de détective. Pour qui est habitué à lire des romans anglophones, il trouvera de nombreuses œuvres d'un haut niveau littéraire qui pourraient l'étonner. On pourra citer parmi d'autres, *Oshie no kiseki* [Le miracle de l'*oshie*] de Yumeno Kyûsaku, *Kawaisô na ane* [La pauvre sœur] de Watanabe On, *Omokage sôshi* [Recueil de souvenirs] de Yokomizo Seishi, *Mahôgai* [La rue ensorcelée] d'Ôshita Udaru, *Sora de utau otoko* [L'homme chantant dans le ciel] de Mizutani Jun, *Jamaika shi no jikken* [L'expérience de Monsieur Jamaica] de Jô Masayuki, *Entotsu kidan* [Etrange récit d'une cheminée] de Jimi Iheizô, *Mata kara nozoku* [Regarder à travers les jambes] de Kuzuyama Jirô, *Zakurobyô* [La maladie de la grenade] de Sejimo Tan, *Ireme no Madonna* [La Vierge à l'œil de verre] de Watanabe Keisuke, *Honmoku no Vinasu* [La Vénus de Honmoku] de Senoo Akio, *Shiroari* [Les termites] d'Oguri Mushitarô. Toutes ces œuvres, bien sûr, ne sont pas des romans de détective mais elles sont liées à la sphère du roman de détective japonais, dont on doit louer le dynamisme, qui est capable de donner naissance à des récits n'appartenant pas à ce genre. Même si le roman de détective de notre pays où le format long ne s'est pas développé est bien loin d'atteindre le niveau des nations anglophones du point de vue de la réflexion logique, il me semble que la diversité de ces romans de détective – qui n'en sont pas – permet de compenser cette insuffisance. Ces œuvres ne seraient-elle pas justement des fleurs éclatantes, étranges excroissances flottant à la surface du roman de détective ?

On est loin de pouvoir dire que le roman de détective soit florissant dans le monde de la presse. Les auteurs qui peuvent vivre de leurs textes se comptent sur les doigts d'une seule main. Cependant, d'un certain point de vue, on peut considérer que ce manque de dynamisme et l'amateurisme de la majorité des auteurs constituent des points positifs. Imperméables aux événements extérieurs et seulement par amour pour la littérature policière et la littérature fantastique, ils semblent écrire quand ils le veulent vraiment. De plus, on ressent dans leur mode de travail l'absence de prise en compte du lecteur : ils prennent la plume avec ferveur, entraînés par leur passion.

Les responsables d'édition de *Shinseinen* se plaignent sans cesse du manque d'œuvres. Mais à y bien réfléchir, on peut tout aussi bien affirmer que pas un magazine n'est aussi richement doté que *Shinseinen*. Il monopolise les œuvres écrites par des écrivains non professionnels, il les sélectionne très rigoureusement et les publie quand il le veut. Certains écrivains ont peut-être parfois abandonné leur passion pour le roman de détective à cause

de la sévérité de cette sélection mais le niveau des écrivains et des œuvres en a bénéficié. Tout comme leur variété. Ainsi sont apparus Oguri Mushitarô et Kigi Takatarô. Ces deux écrivains ont débuté en offrant deux magnifiques présents, comme on n'en avait jamais vu dans le roman de détective. A chaque nouvel écrivain s'amplifie cette variété si profitable au genre.

Que les romans de détective attachés à la logique pure continuent sur cette voie. Et peu importe que la littérature criminelle, la littérature d'horreur ou la littérature fantastique s'éloignent du roman de détective, au gré de la personnalité des auteurs. N'est-ce pas plutôt de cette diversité du roman de détective japonais – différent de ce point de vue de sa branche anglophone – qu'il faut tirer fierté ?

Publié dans le numéro d'octobre 1935 de *Kaizô*

「探偵小説の範囲と種類」
Le périmètre et les catégories du roman de détective

(1) Proposition de définition

J'ai écrit récemment pour l'édition du *Recueil des chefs d'œuvre du roman de détective* dont je m'occupais un genre de long essai intitulé *Le roman de détective japonais* (Le diable[1] est vraiment un drôle de garnement). Dans ce pseudo-essai, j'abordais les quatre types de romans de détective et affirmais courageusement que tous les romans rattachés à ce genre entraient dans l'une ou l'autre de ces quatre catégories. Alors que j'écrivais, me vint inopinément à l'esprit une définition du roman de détective. Ce fut si soudain qu'il ne saurait s'agir que d'une esquisse mais je vais essayer de la présenter à vous tous, amateurs du genre.

Le roman de détective est un type de littérature qui a pour fondement l'intérêt pour un processus progressif de résolution plus ou moins logique d'une intrigue complexe.

C'est une définition extrêmement banale, mais, ainsi, elle semble pouvoir contenir tous les types du genre et on peut penser qu'il n'y a rien d'autre à ajouter. Si, maintenant, on essaie d'analyser cette définition comme on le faisait dans les études autrefois, on pourrait écrire les lignes suivantes. **(I)** Il faut qu'il y ait tout le long de l'ouvrage une **intrigue**, quelle qu'elle soit. Elle peut porter sur l'identité du criminel. Elle peut concerner aussi la manière dont a été perpétré le crime. En outre, elle peut parfaitement n'avoir aucun rapport avec le crime. Dans de nombreux cas le roman de détective prend la forme d'un roman criminel mais il ne s'agit pas d'une condition absolue. **(II)** Cette intrigue doit posséder un certain niveau de **complexité**. On peut même dire que plus elle est complexe plus elle est agréable. Lorsqu'une intrigue considérée comme complètement insoluble est résolue avec maestria le lecteur ressent alors un très grand plaisir. **(III)** Cette intrigue doit être clairement **résolue** une fois la lecture achevée. Un roman de détective sans résolution n'est pas inconcevable mais il s'agit alors d'une exception et, de ce fait, il faut dire qu'il s'agit d'un roman de détective imparfait. Celui qui résout l'énigme peut être un représentant des forces de l'ordre. Il peut être aussi un détective amateur. Finalement peu importe s'il n'est ni l'un ni l'autre. La personne qui résoudra l'intrigue pourra être n'importe qui pourvu que l'énigme soit

[1] Surnom que se donne Ranpo dans certains essais.

résolue. **(IV)** Cette résolution doit être **plus ou moins logique**. Il peut s'agir d'une logique scientifique. Ou d'une logique faisant appel au sens commun. Il faut que ce soit une résolution qui n'a pas perdu la raison, pourrait-on dire de manière légère. Il ne faut pas critiquer les tentatives qui cherchent à introduire de la dialectique et dépasser ainsi la logique pure. Cependant, cela doit s'effectuer à la condition qu'elle reste réaliste. Par exemple, supposons qu'elle suive la logique d'un fou. Un type de récit où la résolution passe par cette non-logique pourra beau être excellent d'un point de vue littéraire, il ne répond pas aux critères du roman de détective. D'autre part, les éléments de logique dans les styles d'auteurs comme Wallace, Oppenheim ou Le Queux sont particulièrement minces, mais comme dans le même temps ils demeurent, malgré tout, investis d'un certain bon sens, on peut encore les considérer de ce point de vue comme des romans de détective. **(V)** Le cheminement vers la résolution doit être plus ou moins **progressif**. Si un mystère à peine proposé est aussitôt résolu, il n'y a aucune possibilité d'introduire des éléments de « déduction ». De ce point de vue, les romans dont l'intérêt principal réside seulement dans « l'inattendu » comme chez Beeston ne sont pas de véritables romans de détective. Il doit y avoir une certaine distance entre l'apparition du secret et sa résolution. Les premières nouvelles narrant les aventures de Sexton Blake, malgré la bonne idée de départ, ne sont pas satisfaisantes car cette distance est beaucoup trop faible. **(VI)** C'est l'intérêt ressenti lors du cheminement vers la résolution du secret qui doit être **l'objectif principal** du genre. Ce doit être son contenu principal. Dans *Les frères Karamazov* de Dostoïevski par exemple, l'identité du criminel est cachée jusqu'à la fin et, de ce point de vue, les conditions sont réunies pour qu'on y reconnaisse un roman de détective. Mais cette œuvre n'a pas été écrite avec pour objectif principal l'intérêt pour la résolution de l'énigme. Son objectif est bien sûr ailleurs. En ce sens, on ne peut pas dire que *Les frères Karamazov* soit un roman de détective. Prenons un autre exemple. *The Red Redmaynes* [Les Redmaynes roux] de Phillpotts donne une très large place à l'amour, contient de magnifiques descriptions de paysage si bien qu'on a l'impression d'être en face d'une œuvre romantique. Or, l'amour et les paysages ne sont pas les points principaux de ce roman, il s'agit bien de cet intérêt ressenti lors du cheminement menant à la révélation de l'identité du criminel : en ce sens, c'est bien sûr un roman de détective. Non seulement rien ne s'oppose à ce qu'un genre littéraire décrivant la vie, à l'instar des *Frères Karamazov*, fasse appel au charme du roman de détective, on pourrait dire que c'est même souhaitable. **(7)** Cependant, les six conditions énoncées précédemment ne sont pas à limiter au roman de détective, elles s'appliquent aussi parfaitement aux

mathématiques et à l'intérêt qu'elles suscitent ou à de nombreuses autres sciences. L'intérêt dans toutes recherches scientifiques n'est rien d'autre que « l'intérêt ressenti lors de la résolution progressive et plus ou moins logique d'une intrigue complexe ». C'est à ce moment qu'il faut ajouter cette importante donnée qu'est la **littérature**. Car le roman de détective est un type de littérature. L'énigme aura beau être profondément cachée, sa résolution aura beau être virtuose, il faut toujours avoir à l'esprit que si une œuvre manque de qualité littéraire elle perdra la moitié de sa valeur. De même, les techniques littéraires auront beau être de haut vol, si les six conditions que nous avons données ci-dessus ne sont pas parfaitement utilisées, il est évident que cette œuvre aura aussi perdu la moitié de sa valeur. De ce point de vue, on peut affirmer que le roman de détective est l'enfant métis des sciences et des arts et nous pensons qu'il occupe une position très particulière dans la littérature.

(2) Les quatre types de romans de détective

Si, après avoir proposé une telle définition et l'avoir analysée, nous n'abordions pas les différente catégories du roman de détective, quelque chose manquerait. Contrairement à la zoologie et à la botanique, la typologie dans les études littéraires ne semble pas aussi déterminante, mais nous pensons que pour clarifier davantage le contenu de cette définition, proposer une description de ces types est sans aucun doute une manière pratique pour l'expliquer. Il y aura des redites avec ce que j'ai écrit dans le *Recueil des chefs d'œuvre du roman de détective* et je vais présenter très simplement ce que j'appelle les quatre types de romans de détective.

(Type 1) Il s'agit de la littérature de logique pure, comme *Le mystère de Marie Roget*, *Le joueur d'échec de Maelzel* et la partie consacrée au déchiffrement du code secret dans *Le scarabée d'or*, toutes des œuvres de Poe. C'est une littérature qui se rapproche au plus près de la « science ». Inversement, les essais scientifiques créatifs tels que (je donne un ou deux exemples qui me viennent spontanément à l'esprit) *L'évolution créatrice* de Bergson, les *Principes de psychologie* de William James, l'*Introduction à la psychanalyse* de Freud, sont des œuvres scientifiques qui sont particulièrement proches de la littérature. Les aspects les plus scientifiques de la littérature logique et les aspects les plus littéraires des sciences créatives deviennent indiscernables dans leurs formes les plus extrêmes.

(Type 2) Il s'agit des romans de détective orthodoxes créés à la suite de Doyle. Ils comportent bien sûr des éléments de logique mais ce n'est pas une littérature de pure logique. Il faudrait plutôt parler d'une littérature de l'énigme. Parmi les œuvres de Poe, *Double assassinat dans la rue Morgue* et *La lettre volée* en font partie. Ce style constitue le courant principal du roman de détective, avec de très nombreux écrivains tels que Doyle, Freeman, Christie et, plus récemment, ceux qui ont pris leur suite comme Van Dine, Ellery Queen. Doyle et Van Dine écrivent ce qu'on appelle de la « déduction » mais cela ne ressort pas trop fortement et on peut affirmer que leurs romans consistent généralement en l'association d'un truc ingénieux du côté du criminel et de l'intelligence du détective. Dans ce type de récit, les informations qui permettront de résoudre l'énigme sont plus ou moins données en amont, informations sur lesquelles se base et progresse la réflexion du détective. Par conséquent, le lecteur peut goûter au plaisir d'être en compétition avec le détective pour résoudre le secret (Il peut au moins en avoir l'impression) : telle est la grande particularité de ces romans. C'est pour cela que l'on parle du *fair play* de l'auteur et, même si une invitation au défi comme le fait Queen n'est pas toujours visiblement inscrite, le lecteur ressent bien ce défi lancé par l'auteur. Il y a là une séduction qu'on ne trouve dans aucun autre genre littéraire.

(Type 3) Il s'agit des romans de détective dans lesquels les informations telles que nous les avons présentées précédemment ne sont pas données ou, si elles le sont, elles sont le fruit d'une mauvaise interprétation du détective ou elles ne cessent d'évoluer au cours de l'histoire. Par conséquent, il n'y a ni défi ni *fair play* et même s'il s'agit d'un mystère, ce n'est pas une énigme. Concrètement, l'œuvre la plus aboutie de ce type est *Le tonneau* de Crofts ; outre cet auteur, Fletcher fait partie de ceux dont les œuvres sont majoritairement de ce type. Alors que dans le type 2 nombreux sont les « détectives surhumains », dans le type 3, les détectives paraissent « normaux ». Dans des œuvres de grande qualité comme chez Crofts, le récit évolue de manière certes logique dans l'ensemble et le détective « marche », il doit faire des « efforts », il n'y a pas d'ellipse : c'est un personnage dont on est enclin à penser qu'il est sans doute un détective réaliste. C'est pour cela qu'on appelle ce type parfois roman de détective réaliste mais ce réalisme ne concerne que le détective tandis que le criminel se voit doté d'une imagination particulièrement créative et ingénieuse comme on ne peut en trouver dans les récits relatant la réalité. Nous pensons qu'il n'est pas gênant d'affirmer que c'est précisément là que se trouve l'attrait de ce type de de roman de détective. Les œuvres d'écrivains tels que Wallace, Oppenheim ou Le Queux font sans

doute partie de ce genre-là. On peut suggérer que presque tous les romans de détective n'appartiennent pas à la « littérature de l'énigme » mais à ce type 3.

(Type 4) Il ne s'agit pas d'un courant principal comme les deux types précédents et on ne rencontre presque aucun exemple dans les longs formats : ils se retrouvent pour beaucoup dans les nouvelles. Il y a quelques temps, Freeman qui en avait assez du roman de détective traditionnel créa un format inversé dans lequel apparaissait tout d'abord le criminel qui perpétrait son forfait après des préparatifs d'une extrême minutie. Il publia quelques-uns de ces romans où l'intérêt se trouvait dans le fait de voir comment le détective résolvait l'énigme que connaissait déjà dans ses moindres détails le lecteur (du point de vue du criminel, l'intérêt se trouve dans la question de savoir comment le forfait va être découvert). Depuis Freeman, il existe de nombreux exemples de nouvelles de ce type. Il me semble que mon récit *Le test psychologique* en fait partie. Cependant il faut être vigilant car il existe un format très proche où un crime est soudainement dévoilé suite à une minuscule erreur du malfaiteur alors que tout avait été parfaitement préparé. Il existe certaines œuvres qui manquent totalement de cet « intérêt ressenti lors de la résolution progressive et plus ou moins logique » d'une énigme. Il s'agit en fait d'un genre de « roman à surprise » qui, même s'il lui ressemble, n'appartient pas à mon type 4. Ce dernier consiste seulement en l'inversion du roman de détective traditionnel et il suffira de dire qu'il aborde, du point de vue d'une énigme, l'intérêt proche de ce que ressent celui qui pose cette même énigme.

(3) Le roman de détective au sens large

Cependant, au Japon, les auteurs et les lecteurs de romans de détective ont tendance à ne pas considérer le roman de détective de manière aussi limitée que nous l'avons fait ci-dessus. Certains pensent que les œuvres de Level, de Beeston, que *Les courbes de l'amour* de Kosakai sont de parfaits représentants du genre. Moi-même, à mes débuts, j'avais une vision aussi large mais je pense que c'est un peu forcer les choses. Si l'on suivait un tel raisonnement, rien ne nous empêcherait d'appeler roman de détective toutes les nouvelles d'Edgar Poe. Outre ses trois romans de détectives, il y aussi *Le scarabée d'or* et *C'est toi l'homme* qui en font partie, mais ne serait-ce pas aller beaucoup trop loin que de désigner sous l'appellation de roman de détective toutes ses autres œuvres, fantastiques ou de terreur ? Puisqu'il s'agit d'un roman de détective, l'intérêt principal doit se trouver dans

son aspect de « déduction ». Son attrait doit être avant tout dans le cheminement menant à la résolution intellectuelle d'une intrigue. L'intérêt pour « le crime », pour « l'étrange », pour « l'inattendu » sont d'importants éléments qui sont souvent utilisés dans le roman de détective mais il ne saurait suffire à l'éclosion de ce dernier. En effet, il manque alors l'élément essentiel qu'est « la déduction ». La majorité des œuvres de Beeston forme une littérature du « crime » et de « l'inattendu », Level s'intéresse principalement à la « terreur » et à la « douleur » dans le cadre des aspects les plus sombres de la vie humaine et *Les courbes de l'amour* est un récit du « crime » et de « science-fiction » qui traite de la peur panique liée au corps humain. Dans ce genre d'œuvres, si l'élément « criminel » est palpable, on ne peut presque pas ressentir l'élément déduction. Nous pensons qu'il est complètement impossible d'appeler ce type de texte des « romans de détective ».

Et pourtant, en y réfléchissant davantage, ce n'est pas sans raison que certains tentent d'interpréter ainsi largement le roman de détective. Dans les exemples que j'ai donnés, que ce soit Beeston ou Level, que ce soit *Les courbes de l'amour*, on ressent dans ce genre de textes une intelligence très vive que l'on ne trouve pas ailleurs en littérature. Souvent sont inventés des crimes qui reposent sur d'étranges moyens inattendus. C'est un aspect qui n'est pas sans rapport avec le roman de détective. Comme je l'ai écrit auparavant, on peut dire que le roman de détective est une littérature de déduction mais c'est un fait que le contenu principal se trouve non pas dans la réflexion du détective mais plutôt dans l'attrait pour le truc mis en place avec dextérité par le criminel. Aussi, lorsque nous sommes face à un crime perpétré de manière inattendue (autrement dit, comme par magie) et que la partie déduction a été abrégée, il est facile de faire aussitôt le lien avec le roman de détective. De plus, nous sentons qu'un tel texte est plus proche du roman de détective que de n'importe quel autre genre littéraire. Cela est sans aucun doute une des raisons de notre amalgame. Cependant, il s'agit bien sûr d'une illusion : une littérature qui ne décrit que « le crime » appartient bien entendu à « la littérature criminelle ».

Il existe, en outre, une autre approche. Il va sans dire que les amateurs du roman de détective ressentent un amour indéfectible pour les œuvres d'Edgar Poe, le fondateur du genre. De plus, il est absolument naturel que ces mêmes personnes éprouvent la même attirance, voire plus encore, pour ses œuvres mystiques et fantastiques qui ne sont pas des romans de détective. D'ailleurs, un autre de nos maîtres fondateurs, Conan Doyle, a laissé à la postérité de très nombreuses œuvres qui, outre le fait qu'elles soient issues de l'héritage de Poe, montrent très clairement sa passion sans borne pour l'auteur américain dans les

domaines du mysticisme, de l'étrange et de la peur. Il s'agit sans doute d'un état d'esprit partagé par les amateurs du roman de détective actuel et on peut retrouver cette tendance dans la majorité des auteurs japonais de roman de détective.

> **Le roman de détective est bel et bien une branche de cet arbre touffu qu'est le Romantisme, il est le fruit de cette curiosité pour le mystère et l'attrait pour l'étrange, il est ce menaçant fil de lumière d'une des tranches du gemme qu'est la poésie aux multiples facettes ; il s'enracine dans cet étonnant hymne à la gloire du Mal, commun à tous les Hommes, dans cette mentalité singulière qu'est le désir de voir l'horreur, et, en même temps, il se développe lié à cet esprit sain qui est d'aimer la clarté des choses.**

Il s'agit d'un paragraphe extrait d'un essai sur le roman de détective publié dans *Shinseinen* il y a plus de dix ans par Satô Haruo (remarquez qu'il est aussi l'auteur d'*Empreintes digitales* et de *M-A-M-A-N*). Combien avons-nous été attirés par cette définition poétique ! Elle exprimait en effet parfaitement notre pensée d'alors. C'était précisément le type de littérature que nous appelions de nos vœux et à laquelle nous voulions parvenir. C'était au point que je présentais maintes fois cette définition poétique et que je la citais dans mes essais. Cependant, à travers ces mots, Satô Haruo ne se limitait pas forcément au roman de détective. La partie de la citation qui correspond parfaitement à ce genre sont les quelques mots à la fin « et, en même temps, il se développe etc... », tandis que tout le reste concerne les littératures criminelle et fantastique, plus généralement la littérature du « Mal ». Satô Haruo avait sans doute quelque part à l'esprit l'ensemble des œuvres de Poe et aussi l'image de Baudelaire, son traducteur en français.

C'est donc là, peut-on dire, que réside l'envie d'envisager largement le roman de détective. Satô Haruo a expliqué clairement son état d'esprit. Les auteurs partisans d'une définition large du roman de détective ne sont pas incapables de repérer cette simple distinction entre le roman de détective et la littérature criminelle. Ils sont parfaitement conscients de son existence mais ils désirent désigner d'un seul terme toute cette littérature ainsi définie par Satô Haruo. Pour dire la vérité, peut-être aurait-il mieux valu l'appeler « littérature criminelle ». En effet, dans le sens où le roman de détective traite aussi du crime, on peut dire que lui aussi est un type de littérature criminelle. Mais à l'époque, le roman de détective était une appellation clairement établie. Puisque ces écrivains n'avaient aucunement l'intention de n'écrire que de la littérature criminelle, ils ne protestèrent pas en se réclamant de ce genre-ci. De plus, le terme anglais « mystery » est particulièrement

pratique et, en fait, les critiques anglais et américains considèrent que le roman de détective et le roman d'horreur appartiennent tous à une littérature de l'extraordinaire qu'ils désignent sous l'appellation de « mystery ». Cependant, de notre point de vue, ce terme ne nous convenait vraiment pas. Si bien que, s'inspirant des paroles de Satô Haruo, certains proposèrent « roman de l'insolite », « roman de l'extraordinaire ». Yokomizo Seishi, et d'autres auteurs aussi, ont ainsi accolé au titre de certaines de leurs œuvres l'expression de « roman de l'insolite ». Mais finalement toutes ces appellations avaient quelque chose d'indésirable. Aussi, en désespoir de cause, l'habitude fut prise de désigner le genre (qui englobe le roman de détective, la littérature criminelle, le roman d'horreur et le roman fantastique) dont parlait Satô Haruo du terme de roman de détective. Cette acception fit son effet, sans concertation aucune, parmi la majorité des écrivains, dans le monde du journalisme et même parmi les critiques (Hirabayashi Hatsunosuke désigna les œuvres qui aurait dû appartenir au genre criminel plutôt comme des romans de détective hétérodoxes).

Cette situation a certainement rendu floue la définition du roman de détective mais dans le même temps, il est indéniable qu'elle a donné à la scène japonaise du genre une souplesse introuvable chez les Anglais et les Américains et qu'elle a permis d'élever sa qualité. Plutôt que de dire que chaque médaille a son revers, il me semble que l'on peut affirmer que c'est une situation dont doit s'honorer la scène du roman de détective japonais. Pourtant, il n'est pas souhaitable que cette variété soit abandonnée à l'anarchie. Les critiques et les lecteurs doivent prendre conscience du fait que ce qui est appelé roman de détective japonais contient non seulement le roman détective originel mais aussi le roman criminel, la littérature d'épouvante et le genre fantastique. Ils doivent les apprécier et les évaluer selon des critères propres à chacun. Ce sera seulement ainsi que l'on pourra enfin apprécier la valeur de ces œuvres. J'ai proposé dans les pages qui précèdent une définition du roman de détective et je pense que cela n'est pas forcément inutile de ce point de vue.

Le roman de détective est avant tout le roman de détective, il n'est ni roman criminel, ni roman fantastique, mais ce n'est pas pour cela qu'un auteur de roman de détective ne doit pas écrire autre chose que ce genre : une règle si inflexible est bien sûr inenvisageable. Bien au contraire, il est fortement souhaitable que chaque écrivain, suivant en cela ses qualités et sa curiosité, s'essaie à ces genres très proches. Pour un auteur, ce qui importe est de donner naissance à une œuvre de grande qualité, fût-elle un roman de détective ou pas. Et dans le même temps, c'est bien sûr une erreur de la part d'un auteur de roman de détective qui affirmerait sans vouloir en démordre que, puisqu'il est auteur de

roman de détective, tout ce qu'il est écrit appartient à ce genre. Il est sûr qu'une telle attitude rendra encore plus complexe la définition du roman de détective.

Publié dans le numéro de novembre 1935 de *Profiru*

ILLUSTRATIONS

1. Portrait d'Edogawa Ranpo par Kondô Hidezô (1934, in *Chronologie collages*, p. 307) p.501

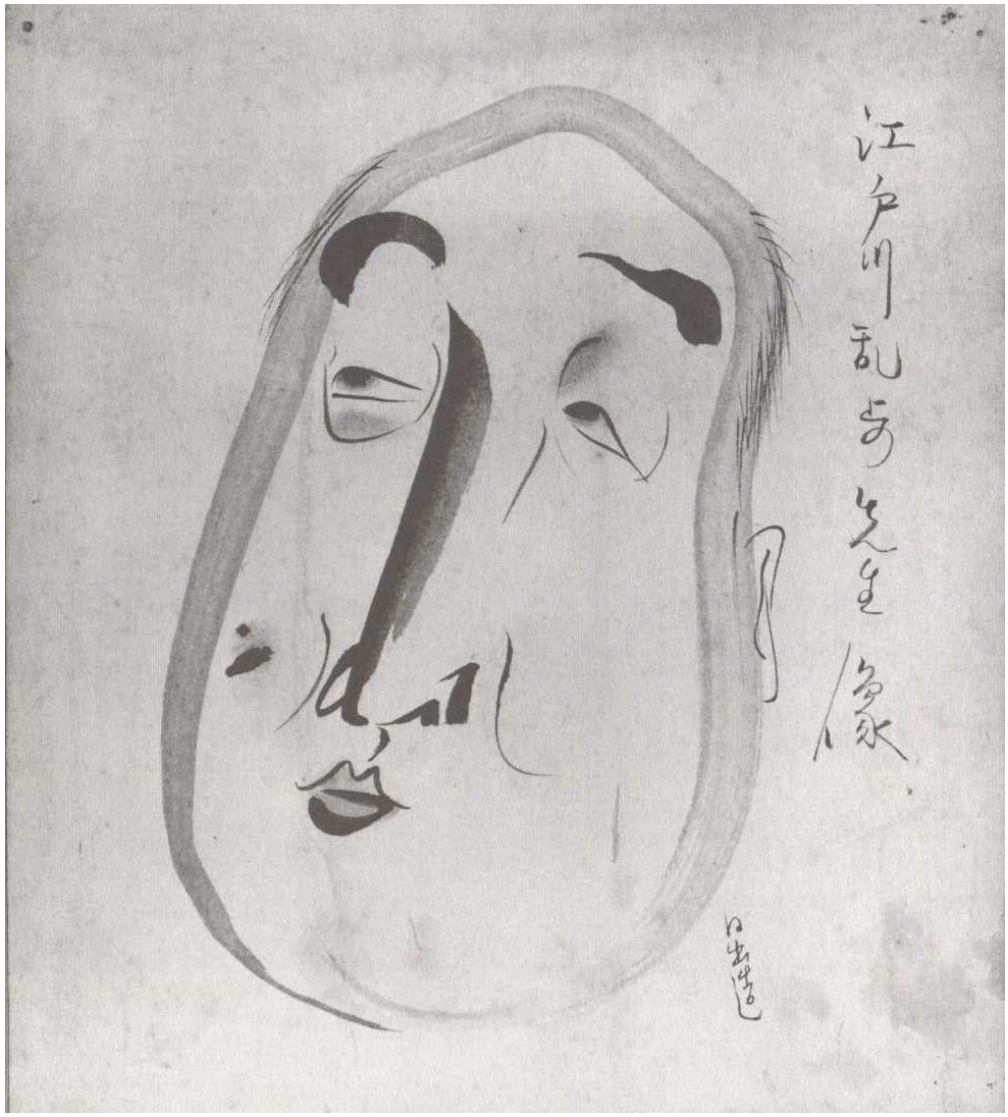
2. Sommaire d'*Extraordinaire* (p. 332-333 de l'édition fac-similé de 1988 chez Kôdansha) p.503

3. Publicités autour de *La bête dans l'ombre* (1928, in *Chronologie collages*, p. 162) p.505

4. Publicités autour de *La bête dans l'ombre* (1928, in *Chronologie collages*, p. 167) p.507

5. Encart publicitaire pour *La pièce des ténèbres* (1936, in *Chronologie collages*, p. 342) p.509

6. Plan du parc d'Asakusa (1907) p.511


江戸川乱歩先生像

CONTENTS

EXTRAORDINARY.

Preface — I—V

BOOK I.

春浪及其他。 (1)

CHAP. 1 押川春浪 (3)

CHAP. 2 春浪ト水蔭及鴎村 (10)

CHAP. 3 STEVENSON, MARKTWAIN, HAGGARD (16)

EPISODE 1.

PERIODICALS & DETECTIVE STORIES. (29)

BOOK II.

渡者及其他。 (37)

CHAP. 4 GABORIAU ト光亭素人 (39)

CHAP. 5 BOISGOBEY, COLLINS, CORELLI, MARCHMONT (49)

CHAP. 6 DUMAS & BENGISON (66)

CHAP. 7 HUGO, BESANT 及思軒 (73)

EPISODE 2.

妖怪ト心霊。 (83)

BOOK III.

POE & OTHERS. (89)

CHAP. 8 EDGAR ALLAN POE (91)

PART 1 POE'S INFLUENCE (92)

PART 2 DETECTIVE & CRYPTOGRAPHY (99)

CHAP. 9 POE. CONTINUED. (103)

PART 3 MYSTIC WORKS (103)

CHAP. 10 HAWTHORN & OTHERS (115)

BOOK IV.

DOYLE & OTHERS. (123)

CHAP. 11 SIR A. CONAN DOYLE (125)

CHAP. 12 DOYLE. CONTINUED (142)

CHAP. 13 BLAKE, FLEEMAN, 春影 (153)

CHAP. 14 THE LATEST DETECTIVE STORIES (167)

BOOK V.

VERNE & WELLS. (169)

CHAP. 15 VERNE (171)

CHAP. 16 WELLS (182)

EPISODE 3.

CRYPTOGRAPHY. (189)

BIBLIOGRAPHY — WAYS TO DECIPHERING — CLASSIFICATION OF CIPHERS

INDEX.

追加 — poe Wells

162

昨年三月休筆以来
初メテノ作品（新青年十一月）

「陰獣」大イニ好評ヲ博ス

「新青年」三月連載。

「新青年」八月号予告

陰獣

江戸川亂歩氏が
實に一年半ぶりの大力作！長篇百七拾枚。

果して何ものか？

かつて、「屋根裏の遊戯者」「B坂の殺人」等の探偵小説を書いて、一躍探偵小説壇の流行兒になつた大江春泥なる人物が、昔の戀人に辛辣なる復讐を企てる物語

鬼氣肌に迫る！

新青年 夏季増刊

本當に此の一册！

サムマア・レゾーツの人氣者。

浪乘り、浪くゞり、お魚の如く、海賊の如く泳ぐ青年諸君！今時の海邊でクロールが出來ないのも、少しばかり間の惡い話ですが、併し、『新青年』をお讀みにならないんて、それこそ、もつとひどい時代遲れと云ふべきです。

『陰獸』果して何者？

陰獸

江戸川亂歩氏が實に一年半ぶりの大力作。

かつて、「屋根裏の遊戯者」「B坂の殺人」等の探偵小説を書いて、一躍探偵小説壇の流行兒になつた大江春泥なる人物が、昔の戀人に辛辣なる復讐を企てる物語。

鬼氣肌に迫る！

探偵小説

◆中篇傑作三篇◆

ハートの7（佛）モーリス・ルブラン 保篠龍緒譯 お馴染のルパン英雄譚。幾度讀み返しても三嘆すべきもの。

栂屋敷（英）コーナン・ドイル 延原謙譯 ホームズ物の中で最も優れたる大作。正統探偵小説の典型。

アルミニウムの短劍（英）O・フリーマン 妹尾韶夫譯 ソーンダイク博士の活躍。探偵小説愛好家の思出懷しい名篇。

◇深夜の晩餐……（英）M・J・ビーストン
◇疲れた頭……（英）ミツドルトン
◇サムのクロスワード……（米）J・マツカレー
◇蚤の先生……（米）バートラ
◇第三の拇指紋……（英）M・リヴイタン
◇J・S・E・M……（英）P・G・ウオドハウス
◇自殺者……（佛）クロド・フアレル
◇テリブル・サルセス……（英）F・G・ハースト
◇ものを言ふ時計……（英）A・M・バクスター
◇巡査と讃美歌……（米）O・ヘンリイ
◇市民廢業……（米）リチーヤドスン
◇シモン爺の笑ひ……（米）ハインズ

明治初期に譯されたる探偵小説 傳奇小説 木村毅
探偵小説はどうなつか 甲賀三郎
臨 探偵小説の象徴的意義 長谷川天溪
臨 アデヱウ・アメリカ！ カミ
ルブエルを憶ふ（小酒井・甲賀・小酒井）

とえて・たえて
○昭和ビルデング
○惡魔の蠟燭
○芝生に上る可らず
○過ぎたるは
○新鮮極まる玉子燒
○値切る理由
○ナイヤガラの交通整理
○彼と田園
○廻る水車
○友よマリヤ
○處女
○呼鈴
○最後の人
○犬

猜疑と嫉妬！陰謀と俠氣！
變轉極まりなき讀切三百枚の大名作！

陰獸（百五十枚） 江戸川亂歩

懐しの亂歩！ 懐しの「心理試驗」！

我々は再び昔日の江戸川亂歩氏に見える事が出來るのです。増刊掲載する所の『陰獸』一篇百五十枚が即ちそれであります。「二錢銅貨」「心理試驗」「恐ろしき錯誤」時代の江戸川亂歩氏が、再び、そして、あの當時よりは更に偉大なる姿を以て我々の前に出現いたしました。あの綿密な詭案、微妙な推理――、それ等に柔い名文の衣を着せた江戸川亂歩氏が、かくも忽然として我々の前に現れたのです。これを月並みに言へば、沈默する事一歳有半、その間に想を練り、筆を洗つて成つたもの、それが即ちこの『陰獸』一篇であります。あゝ、探偵小説愛好家の隨喜渇仰すべき近來の一大快事ではありませんか！

← 横溝正史君ノ文章

「新青年」八月号目次裏 添付

陰獸

夏期増刊の一大讀物です！

江戸川亂歩氏の大力作です！

江戸川亂歩

懐しの亂歩！ 懐しの『心理試驗』！

我々は再び昔日の江戸川亂歩氏に見える事が出來るのです。増刊掲載する所の『陰獸』一篇百五十枚が即ちそれであります。『二錢銅貨』『心理試驗』『恐ろしき錯誤』時代の江戸川亂歩氏が、再び、そしてあの當時よりは、更に偉大なる姿を以つて我々の前に出現いたしました。あの綿密な詭案、微妙な推理――、それ等に柔い名文の衣を着せた江戸川亂歩氏が、かくも忽然として我々の前に現れたのです。これを月並みに言へば、沈默する事一歳有半、その間に想を練り、筆を洗つて成つたもの、それが即ちこの『陰獸』一篇であります。あゝ、探偵小説愛好家の隨喜渇仰すべき近來の一大快事ではありませんか！

讀切百五十枚の長篇です！

編輯局より

「新青年」八月号刊

世界的鬼才
江戸川乱歩作
陰獣
問題の大作
現はる!!
いとも甘美なる
犯罪の戰慄!!
獵奇の徒よ!
不思議なる魅力に醉ひ給へ!!
博文館
日本始まつて以來の物凄い小説!!
暗闇に蠢く
陰獣の正體は?
犯罪の戰慄?
獵奇の徒よ!!
物凄い賣行忽ち七版!!全く素晴しい評判!
江戸川乱歩作
陰獣
戰慄と情痴との交錯境!
いとも甘美なる犯罪の享樂園!
定價 一・五〇
送料 ・一〇
東京小石川
博文館

キング十二月號より新掲載

大長篇大探偵小説

大暗室

江戸川乱歩

怪奇！正に怪奇！大暗室の鍵は？

惡魔と天使との戰は、今將に開始されんとしてゐる。面白い、とてもく面白い!!

何人も血眼になる！躍り上る！泣く！唸り出す！眞に暴風的大波瀾、亂歩氏空前の大傑作!!

見よ！この抱負！この大確信！

作者自身の聲によつて、作者が描き出さうとする大作品の內容の一斑を聞いて下さい……

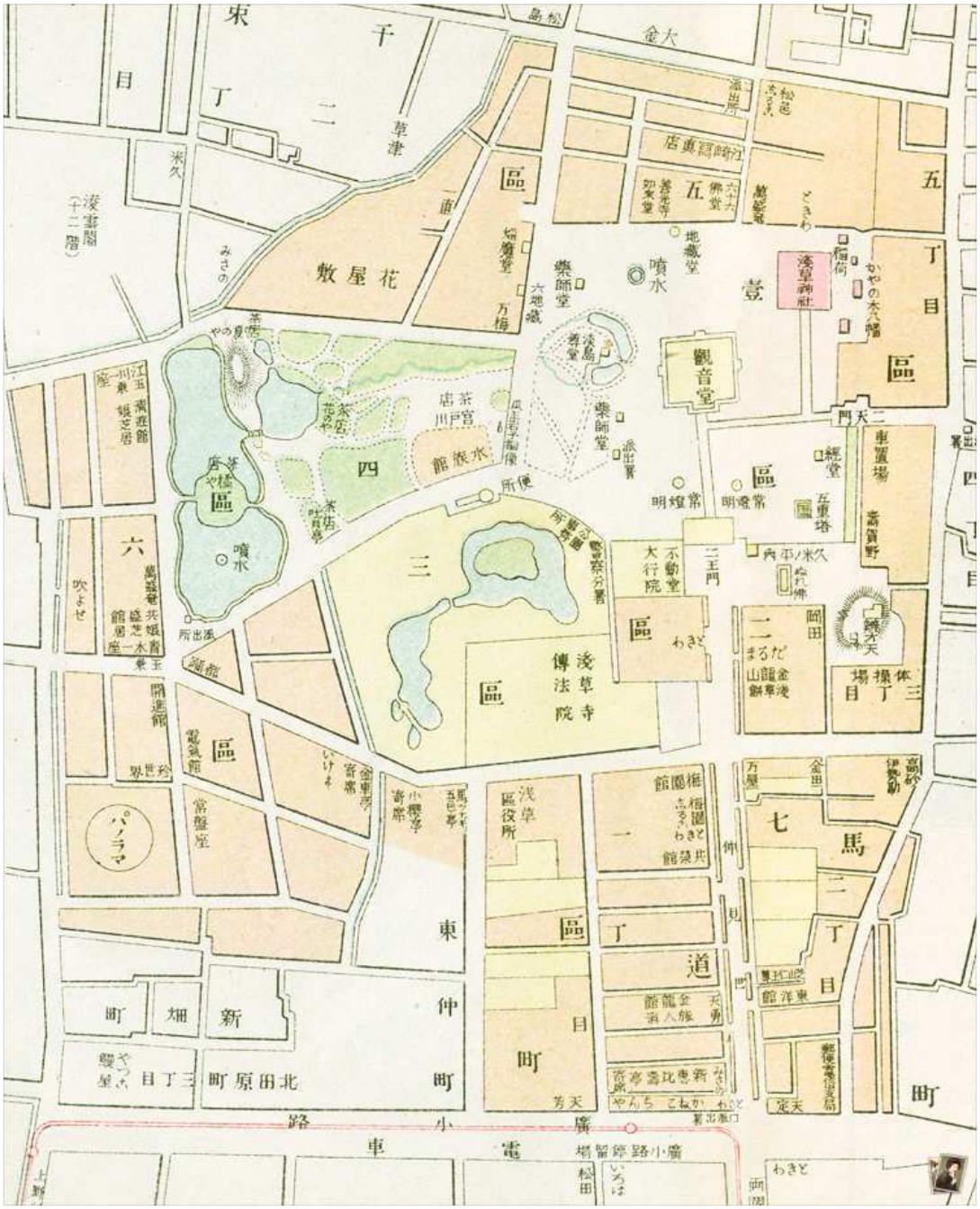
作者の言葉

これは、惡魔と天使の戰の物語です。生れながらの極惡人の地獄の智慧と、懲惡の使徒の智慧との、恐ろしい闘爭の物語です。

大暗室が何を意味するかは、この物語の終りになつて判明するでせう。そこに想像を絶した惡魔の秘密があるのです。彼のあらゆる陰謀の本據があるのです。そし又、そこが、惡魔と天使との最後の勝敗を決する場所ともなるのです。

—江戸川亂歩—

キング十二月號から新掲載 誰方もゼヒ御覽下さい！



Détail d'un plan de Tôkyô de 1907, tiré du site internet « Meiji – Taisho 1868-1826 » (www.meijitaisho.net)
Adresse de l'image : http://showcase.meijitaisho.net/entry/asakusa_park_map_02.php

INDEX

Apparaissent dans cet index deux types d'entrées :
- les noms des artistes (écrivains, cinéastes, peintres, etc.), en caractères romains.
- les titres des œuvres fictionnelles d'Edogawa Ranpo, en italiques.

A

L'affaire de l'auberge Au Bord du Lac『湖畔亭事件』, 91, 116, 186, 206, 207, 220, 298, 334
Akutagawa Ryûnosuke, 60, 61, 62, 63, 213, 248
Andersen, Hans Christian, 253, 309, 310
L'arquebuse『火縄銃』, 83, 89, 176
Au paroxysme de l'insolite『猟奇の果』, 176, 177, 186, 192, 198, 205, 206, 208, 209, 212, 213, 216, 359, 362

B

La bague『指環』, 284, 386
Beeston, L.J., 50, 272
Bentley, Edmond Clerihew, 181, 263
La bête aveugle『盲獣』, 195, 203, 381
La bête dans l'ombre『陰獣』, 18, 22, 90, 95, 101, 102, 176, 177, 183, 186, 203, 204, 233, 235, 236, 237, 238, 268, 272, 285, 298, 299, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 335, 399, 402
Blake, William, 82
Le blason du diable『悪魔の紋章』, 109, 359
Boileau, Pierre, 282
Boileau-Narcejac, 44, 282
Boisgobey, Fortuné du, 45, 56, 82, 279
Breton, André, 93, 218, 223
Browning, Tod, 201, 397
Bunyan, John, 82

C

Cabet, Etienne, 303
Carr, John Dickson, 24, 57
La chaise humaine『人間椅子』, 199, 254, 255, 257, 393
La chambre rouge『赤い部屋』, 105, 115, 117, 138, 139, 146, 147, 149, 150, 158, 161, 168, 175, 179, 182, 206, 207, 305, 308, 327, 328, 353, 388
Chandler, Raymond, 178, 226, 402
La chenille『芋虫』, 18, 102, 105, 141, 176, 199
Chesterton, Gilbert Keith, 80
Christie, Agatha, 23, 24, 56, 134, 158, 159, 226, 350, 358
Le Club des jeunes détectives『少年探偵団』, 19, 105, 218, 242, 258, 273, 275, 276, 277, 279, 341, 342
Coleridge, Samuel Taylor, 370
Collins, William Wilkie, 342
Corelli, Marie, 106
Crofts, Freeman Wills, 56, 57, 58, 59

D

Dante, 82
Démon『鬼』, 203
Le démon aux cheveux blancs『白髪鬼』, 106, 203
Le démon de l'île isolée『孤島の鬼』, 96, 101, 177, 182, 187, 188, 189, 201, 203, 204, 208, 215, 252, 253, 254, 309, 310, 311, 360
Deux vies gâchées『二廃人』, 91, 115, 125, 136, 137, 138, 199, 388
Dostoïevski, Fiodor, 80, 302
Un doute『疑惑』, 386
Doyle, Arthur Conan, 23, 51, 55, 80, 82, 83, 89, 166, 185, 195, 300, 305, 315, 341, 342
Dumas, Alexandre, 82, 83

E

Emi Suiin, 249
L'enfer des miroirs『鏡地獄』, 182, 215, 359, 362, 376, 382, 388
L'esprit malin『悪霊』, 104, 108, 198, 229, 328, 359
L'étrange crime du docteur Mera『目羅博士の不思議な犯罪』, 99, 175, 180, 181, 182, 195, 359, 361, 386, 387, 388

F

Feuillade, Louis, 66, 225
Flaubert, Gustave, 33, 382
Freeman, Richard Austin, 80, 89, 141, 143, 178, 342

G

Gaboriau, Emile, 44, 45, 56, 82, 281
Le gang de la main noire『黒手組』, 115, 135, 151, 166, 235, 251, 258, 259, 261
Green, Anna Katherine, 56
La grenade『石榴』, 91, 175, 180, 235, 258, 262, 263, 386, 388
Le gros lingot d'or『大金塊』, 105, 218, 273
Grouillement dans l'obscurité『闇に蠢く』, 97, 99, 176, 177, 182, 183, 184, 185, 186, 195, 198, 206, 207, 298, 334, 360, 362

H

Haggard, Henry Rider, 82, 83
Hamao Shirô, 95, 297, 385
Hammett, Dashiell, 226, 303
Hasegawa Kaitarô (Hayashi Fubô, Maki Itsuma, Tani Jôji, 59, 60, 308
Hawthorne, Nathaniel, 82
L'herbe empoisonnée『毒草』, 235
Hirabayashi Hatsunosuke, 28, 29, 46, 236, 237, 272, 285, 319, 320, 350, 397
Hirata Gennai, 82
Hirotsu Ryûrô, 213
Hitchcock, Alfred, 154, 156, 157, 170, 197, 226
L'homme-araignée『蜘蛛男』, 91, 100, 203, 204, 214, 218, 222, 252, 258, 266, 267, 268, 269, 270, 315, 329, 330, 331, 332, 334, 338, 339, 342, 353, 368, 369, 371, 375, 380, 398
L'homme-panthère『人間豹』, 203, 204, 214, 216, 218, 232
Hugo, Victor, 82

I

L'île panorama『パノラマ島奇譚』, 116, 215, 220, 251, 302, 303, 322, 355, 356, 368, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 380
L'imposteur et l'homme transparent『ぺてん師と空気男』, 305, 353
Inoue Yoshio, 90, 236, 237, 280, 319, 321, 328
Le scorpion rouge『幼虫』, 203, 359
Iwata Jun.ichi, 215, 216
Iwaya Sazanami, 69, 70, 72
Izumi Kyôka, 213

J

Jasset, Victorin-Hippolyte, 66, 299
Le journal intime『日記帳』, 115, 136, 151, 252
Les jumeaux『双生児』, 115, 125, 138, 146, 150, 158, 181, 186, 388

K

Kairakutei Burakku, 385
Kanda Hakuryû V, 384, 385
Kawaguchi Matsutarô, 97, 324, 325
Keaton, Buster, 225
Kigi Takatarô, 90, 91, 92, 94, 107
Kikuchi Kan, 61
Kikuchi Yûhô, 73
Kitamura Tôkoku, 93
Knox, Ronald, 24, 25, 29, 143, 178
Kôda Rohan, 60
Kôga Saburô, 46, 47, 90, 94, 236, 237, 268, 274, 308, 323
Komada Kôyô, 391
Kosakai Fuboku, 29, 39, 47, 50, 74, 94, 99, 100, 101, 115, 116, 118, 119, 120, 143, 159, 201, 236, 261, 274, 308, 310, 382
Krafft-Ebing, Richard von, 200
Kume Masao, 61, 63
Kuroiwa Ruikô, 45, 47, 55, 58, 61, 63, 69, 70, 71, 80, 81, 94, 106, 107, 261, 280, 281, 330, 381

L

Leblanc, Maurice, 83, 84, 297, 330, 342
Leroux, Gaston, 233, 253, 309
Level, Maurice, 50, 159, 160, 272
Le lézard noir『黒蜥蜴』, 203, 335, 341

M

Maedakô Hiroichirô, 108
Maekawa Senpan, 92
Le magicien『魔術師』, 21, 163, 203, 211, 218, 225, 242, 253, 269, 278, 335, 336, 338, 341, 342, 359, 399, 403
Masamune Hakuchô, 63
Le masque d'or『黄金仮面』, 91, 97, 111, 176, 177, 203, 221, 222, 223, 225, 226, 229,

230, 231, 265, 268, 274, 284, 290, 291, 297, 334, 337, 338, 341, 342
Matsumoto Seichô, 27, 95, 104, 112, 113, 397
Le meurtre de la Côte D『D坂の殺人事件』, 115, 117, 134, 135, 137, 139, 146, 151, 153, 164, 165, 167, 175, 186, 217, 221, 253, 259, 261, 313, 314, 317, 321, 322
Milton, John, 82
Mirage『押絵と旅する男』, 99, 102, 180, 182, 186, 354, 376, 377, 378, 379, 380, 388, 402
Mitsugi Shun.ei, 84, 85
Mizutani Jun, 99, 352, 382
Monogramme『モノグラム』, 179, 387, 388
Le monstre aux habits verts『緑衣の鬼』, 203
Le monstre aux vingt visages『怪人二十面相』, 18, 19, 20, 105, 112, 176, 204, 208, 218, 239, 242, 273, 274, 275, 276, 277, 340, 341, 345, 399
Mori Ôgai, 253, 311, 361
Morishita Uson, 57, 70, 100, 116, 118, 236, 274, 347
Morris, William, 303
Münsterberg, Hugo, 253, 313, 314
Murayama Kaita, 213, 214
Mushanokôji Saneatsu, 96

N

Le nain『一寸法師』, 18, 91, 96, 110, 202, 203, 204, 247, 248, 249, 270, 316, 334
Le nain dansant『踊る一寸法師』, 199, 215, 382
Nakai Hideo, 344
Nakamura Kichizô, 63
Nakazato Kaizan, 122
Naoki Sanjûgo, 248, 270
Narcejac, Thomas, 282
Nishida Masaji, 308
Nobuhara Ken, 350
Nomura Kodô, 100

O

Oguri Mushitarô, 59, 107, 344
Okado Buhei, 279
Okamoto Ippei, 336
Oshikawa Shunrô, 69, 70, 81, 277
Ôshita Udaru, 95, 274
Ôtsuki Kenji, 219, 236
Où le boulier raconte une histoire d'amour『算盤が恋を語る話』, 115, 117, 136, 151
Ozaki Kôyô, 61, 281

P

Paysages infernaux『地獄風景』, 205, 286, 355, 356, 358, 359, 360, 362
Phillpotts, Eden, 106, 280
La pièce de deux sen『二銭銅貨』, 23, 39, 84, 89, 91, 110, 115, 117, 120, 130, 131, 133, 134, 135, 139, 143, 151, 152, 158, 161, 175, 207, 234, 235, 244, 251, 269, 281, 282, 283, 284, 288, 304, 317, 325, 326, 327, 328, 399, 400
La pièce des ténèbres『大暗室』, 337
Platon, 303
Poe, Edgar Allan, 43, 44, 45, 51, 55, 62, 80, 81, 82, 89, 94, 126, 127, 166, 185, 219, 251, 267, 300, 302, 303, 305, 306, 307, 309
Post, Melville, 83
Le promeneur des combles『屋根裏の散歩者』, 116, 186, 195, 207, 322, 333, 354, 380

Q

Queen, Ellery, 163, 164, 356
Quelqu'un『何者』, 183, 203, 204

R

Rêve en plein jour『白昼夢』, 284
Le Rocher du diable『悪魔が岩』, 84, 85, 87, 89, 209
Le roi de la terreur『恐怖王』, 203

S

San.yûtei Enchô, 385, 386
Sand, George, 33
Satô Haruo, 53, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 306
Satomi Ton, 63
Schwob, Marcel, 342
Shakespeare, William, 342
Shirai Kyôji, 122, 249
Simenon, Georges, 106, 189
Sôya Shinji, 340
Sterne, Laurence, 32, 33
Stevenson, Robert, 82, 83, 342
Sudô Nansui, 46, 47
Symonds, John Addington, 219

T

Takehisa Yumeji, 215
Tanizaki Jun.ichirô, 60, 61, 62, 63, 64, 94, 133, 213, 270, 281
Taya Rikizô, 75
Tayama Katai, 63
Le test psychologique『心理試験』
- nouvelle , 22, 74, 91, 99, 115, 116, 117, 125, 126, 136, 144, 146, 153, 158, 164, 165, 166, 167, 217, 259, 262, 313, 314, 317, 382
- recueil , 39, 111, 116, 117, 119, 124, 125, 129, 130, 138, 142, 143, 150, 152, 159, 161, 164, 168, 170, 175, 179, 259, 293, 327, 353, 399
Tokugawa Musei, 391, 392
Tokutomi Roka, 254
La tour du démon『幽鬼の塔』, 106
La tour hantée『幽霊塔』, 106, 279, 280
Twain, Mark, 82

U

Un ticket『一枚の切符』, 115, 125, 136, 137, 142, 146, 151, 153, 162, 235, 322
Une terrible hallucination『恐ろしき錯誤』, 115, 125, 136, 155, 168, 175, 317
Uno Kôji, 62

V

Le vampire『吸血鬼』, 105, 203, 218, 335, 336, 337
Van Dine, S.S., 24, 25, 29, 57, 95, 143, 157, 163, 178, 245, 280, 283, 297, 303, 304
Verne, Jules, 81, 82, 83
Vidocq, Eugène-François, 297
Le vol『盗難』, 364

W

Wells, H.G., 81, 82, 83, 179
Williamson, Alice Muriel, 106, 279, 280

Y

Yamamoto Yûzô, 96
Yanagita Izumi, 45, 46, 47, 51
Yanagita Kunio, 216
Yokomizo Seishi, 22, 24, 95, 206, 268, 274, 308, 317, 338, 339, 348, 352, 382
Yumeno Kyûsaku, 26, 29, 185, 201, 344

TABLE DES MATIERES

Avertissement **p.3**

Sommaire **p.9**

Introduction : Lire Edogawa Ranpo **p.17**

a. L'acte de lecture dans l'œuvre de Ranpo p.21
b. La question du genre du roman policier : le *tanteishôsetsu* p.25
c. Note terminologique p.29
d. Note méthodologique p.32
Théoriser l'acte de lecture p.32
Cadre chronologique et corpus p.38

I. Ranpo et le « genre policier » : la mise en place d'un horizon d'attente **p.41**

1. L'historicité de la réflexion sur le « genre policier » **p.43**
Légitimation et autonomisation du genre p.43
Ranpo et la légitimation du tanteishôsetsu p.49

2. Lire un roman de détective au début des années vingt **p.55**
La réception du Tonneau *de Freeman Will Crofts au Japon* p.56
Les histoires vraies d'enquêtes criminelles p.58
La « grande littérature » et le tanteishôsetsu p.60
Le crime dans la culture populaire p.65

3. Ranpo, le *tanteishôsetsu* et son œuvre **p.69**

a. Les sources du roman de détective dans l'œuvre de Ranpo p.69
L'importance de la lecture oralisée p.71
L'attirance pour l'objet imprimé p.76
Extraordinaire *: un premier essai de transmission d'un savoir* p.80
Les premiers essais de fictions p.83

b. Le roman de détective selon Ranpo p.90
Format court et format long : une réelle opposition ? p.94
1928-1929 : deux années de transition p.101
Les romans longs : Ranpo au zénith de sa popularité p.103
La littérature enfantine : un aboutissement ? p.105
Typologie des lecteurs p.110

4. *Le test psychologique* : mise en place des conventions génériques **p.115**
L'affirmation d'un nouveau genre p.116

a. Epitexte, péritexte : à la recherche d'un « autre lecteur » p.118
Quels lecteurs pour quel recueil ? p.119
Le lecteur du tanteishôsetsu *: un lecteur à part ?* p.122
Le plaisir de lire comme slogan p.125

b. L'incipit : la mise en place du rapport discursif avec le lecteur p.130
La pièce de deux sen *: un « double-incipit »* p.130
Le rapport direct au lecteur p.132
L'histoire rapportée p.136
L'imbrication des deux possibilités narratologiques p.138

c. Le jeu avec les conventions : l'échec du déchiffrement p.141
La chute : remise en question d'un format générique p.143
La chambre rouge *: jeu sur le code générique* p.146
Typologie des clôtures : une mauvaise lecture p.151

d. Suspense et surprise : le lecteur captif p.155
La tension discursie p.157
(1) Typologie des appels au lecteur : le flux de parole p.161
(2) Typologie des appels au lecteur : l'assistance lectorale p.164
(3) Typologie des appels au lecteur : l'illusion discursive p.168

II. <u>Le contrat de lecture : un lecteur aux multiples visages</u> p.173

1. La lecture dans l'œuvre : une mise en abyme p.179

a. Un acte de lecture voyeuriste : le principe des récits longs p.182
L'abyme, espace de vérité p.182
Le lecteur confronté à sa lecture : Le démon de l'île isolée p.187
L'intrusion de l'auteur dans l'acte de lecture p.189
Un processus maîtrisé par l'auteur p.192

b. Un acte de lecture monstrueux : la signification d'*Au paroxysme de l'insolite* p.198
Titres hybrides p.202
L'instabilité textuelle p.205
Un texte au corps mutant p.207
Le lecteur confronté à la monstruosité de la sa propre activité p.212
La sérialisation comme actualisation de la monstruosité p.217
La course-poursuite, symptôme de la lecture sérielle p.223
Un répertoire de réactions pour le lecteur p.230

c. Le point ultime du plaisir : l'énigmaticité du texte p.231
Un récit de l'absence : La bête dans l'ombre p.233
L'organisation de l'indétermination p.238
Les degrés d'indétermination dans les appels au lecteur p.240
Lire : une fascination magique p.243

2. Le lecteur dans les textes de Ranpo : le refus de l'illusion référentielle p.247

a. Le personnage-lecteur face à l'illusion discursive p.251
Le personnage-lecteur d'œuvres des codes secrets p.251
Le personnage-lecteur de la presse p.252
Le personnage-lecteur lisant des œuvres réelles p.253
L'héroïne de La chaise humaine*, une lectrice « frappée » d'illusion discursive* p.255

b. Qui se cache derrière les adresses au lecteur ? p.258
Les possibilités statutaires du narrataire dans les nouvelles p.259
a. Le gang de la main noire p.259
b. La grenade p.262
Le narrataire du roman long p.264
Le lecteur dans les essais p.271
Les enfants, seul lectorat identifié p.273
Un lecteur présent jusque dans les traductions p.279

c. Tromper le lecteur ? p.281
La compétition comme relation entre les personnages p.284
La technique du retournement de situation p.286
La complicité entre le lecteur et l'auteur p.290

III. Intertextualité et spectacularisation : l'efficacité des récits p.295

1. La lecture comme formation du lecteur : l'intertextualité générique p.297

a. L'intertextualité externe dans le cadre de *L'homme transparent* p.299
Les références génériques p.299
Commenter les références intertextuelles p.302
L'éducation d'une communauté de lecteurs p.304
Les effets de l'intertextualité externe sur le lecteur p.309
Le commentaire générique fictionnalisé p.313

b. *La bête dans l'ombre*, exemple de piège intertextuel ? p.315
L'intertextualité interne comme accroche publicitaire p.316
L'embarras générique du « lecteur amateur » p.319
Le piège comme moyen d'éducation ? p.324
L'hypertextualité à l'œuvre dans L'homme transparent p.326
L'entrelacs intertextuel des structures narratives dans L'homme-araignée p.329
Les romans longs de Ranpo : l'histoire absente ? p.334
Eduquer à la lecture les jeunes enfants p.339

2. La « spectacularisation » des œuvres de Ranpo p.347

a. Asakusa, un espace ludique marqué par l'image du labyrinthe p.349
Le goût pour Asakusa p.349
Asakusa : un « collage » p.352
Paysages infernaux *: La transcription littéraire d'Asakusa* p.355

b. Les spectacles visuels p.363
L'intégration textuelle du panorama p.365
Le panorama : comprendre le fonctionnement de l'illusion référentielle p.368
La lecture comme clef de l'énigme : L'île panorama p.372
Regarder ou lire ? – autour de Mirage p.376

c. L'art de la parole : la pseudo-oralité des récits p.381
La place de la parole dans l'œuvre de Ranpo p.381
Une séance de rakugo/kôdan *?* p.385
La salle de cinéma : métaphore du temps de lecture ? p.390

Conclusion : L'œuvre d'Edogawa Ranpo : métalittérature et plaisir de la lecture p.397

Bibliographie : p.405
En langue japonaise p.407
En langues occidentales p.419

Annexes p.433
1. Eléments biographiques p.437
2. Frise chronologique des dates de publication des œuvres d'Edogawa Ranpo (1923-1945)
Version japonaise p.445
Version française p.455
3. Résumé des œuvres principales p.467
4. Traductions p.481
5. Illustrations p.499

Index p.515

Table des matières p.521

L'acte de lecture dans l'œuvre d'Edogawa Ranpo (1894-1965) : une réflexion sur la littérature policière de l'avant-guerre au Japon.

RESUME : Edogawa Ranpo est considéré comme le fondateur du roman policier japonais moderne. Son style original, qui semble inclure le lecteur dans le texte grâce à différents dispositifs narratifs, nous apparaît comme une des raisons majeures de son succès ininterrompu depuis les années vingt. L'objet de cette thèse est avant tout de proposer une réflexion sur le statut du lecteur et sur la représentation intratextuelle de l'acte de lecture.

Après avoir replacé l'écrivain dans son contexte historique et éditorial et dégagé ainsi le socle commun partagé par les lecteurs de romans policiers au Japon de l'époque, nous abordons, à travers ses œuvres programmatiques réunies dans le recueil de nouvelles, *Le test psychologique*, publié en 1925, le contrat de lecture qu'il met alors en place. Il se dégage de ces récits très variés une volonté claire de proposer des textes toujours à la frange des conventions du genre, avec une prédilection pour un format qui favorise un rapport direct avec le lecteur sous la forme de très nombreux appels au lecteur.

Ce dispositif original mis en place dans ses nouvelles est conforté à la fin des années vingt lorsqu'il commence à écrire des romans policiers en feuilletons à destination des revues grand public. Dans ce nouveau format, Edogawa Ranpo renvoie à son lecteur, par le prisme de récits rocambolesques et grâce aux techniques de mise en abyme et du refus de l'illusion référentielle, l'image d'une pratique voyeuriste, marquée du sceau de la monstruosité formelle. Le lecteur, jeune ou adulte, est constamment interpellé, rappelé à son statut et doit dans le même temps accepter un contrat de lecture qui met l'accent sur la narration et non sur l'histoire. Edogawa Ranpo utilise tous les outils de l'intertextualité pour transmettre à ses lecteurs un savoir générique à propos du roman policier et, dans le même temps, les placer dans une position de spectateurs, ce que nous appelons « spectacularisation » de l'acte de lecture. L'analogie des dispositifs narratifs des textes d'Edogawa Ranpo avec ceux des arts populaires (panorama, *rakugo*, cinéma muet), par un recours massif au commentaire, doublé de l'effet spéculaire de l'autoréférentialité, fait de l'œuvre de Ranpo un objet exemplaire de métafiction s'appuyant sur des schémas de lecture paralittéraires.

Reading Edogawa Ranpo's Works (1894-1965): an Analysis of Pre-War Japanese Detective Fiction.

ABSTRACT: Edogawa Ranpo is considered the founder of modern Japanese detective fiction. His original style, which seems to include the reader in the text by using different narrative systems, appears as the major reason for Edogawa Ranpo's continued success since the twenties. The analysis of the reader's status and of the intertextual representation of the act of reading is the main point of this thesis.

This study first situates Edogawa Ranpo's works in their historical and editorial context and thus draws the common ground shared by the readers of detective novels in Japan. Then it examines through his programmatic works, a collection of short stories called *The Psychological Test,* the reader's contract which he establishes in the mid twenties. From the variety of his stories, emerges a clear intention to propose texts that are always on the edge of the genre, with a preference for a format that emphasizes a direct relationship with the reader and takes the form of numerous appeals to the reader.

The originality of these short stories is settled when Edogawa Ranpo begins writing detective novels serialized in popular magazines. In this new scheme, he echoed to the reader the image of a voyeuristic reading, marked by a formal monstrosity, through a fantastic story and thanks to techniques of *mise en abyme* and to the refusal of the referential illusion. The reader, young or adult, is constantly challenged, reminded of his status. At the same time, he must accept a reading contract that focuses on the narrative and not on the story.

Ranpo uses all means of intertextuality to provide the reader with a generic knowledge about the detective story while, at the same time, he places him in a spectator position (what is here defined as a "spectacularization" of the reading act). The analogy of narrative systems of Edogawa Ranpo's texts with those of popular entertainment (panorama, *rakugo*, silent film), with an extensive use of comments, coupled with the self-reflexivity specular effect, makes Ranpo's works an example of metafiction based on paraliterary reading patterns.

MOTS-CLES : EDOGAWA RANPO ; LITTERATURE JAPONAISE ; LECTURE ; ROMAN POLICIER ; INTERTEXTUALITE ; GENRE LITTERAIRE