HAL
open science

Injû (La Bête dans l'ombre) d'Edogawa Ranpo ou l'impossible objectivité du roman policier mise en scène

Gerald Peloux

To cite this version:

Gerald Peloux. Injû (La Bête dans l'ombre) d'Edogawa Ranpo ou l'impossible objectivité du roman policier mise en scène. Travaux en cours, 2009, Rencontres doctorales de Paris - Diderot " La pluridisciplinarité à l'œuvre " sur le thème de l'objectivité, 5, pp.116-127. hal-01952900

HAL Id: hal-01952900

https://hal.science/hal-01952900

Submitted on 12 Jan 2019

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

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

INJÛ (*La Bête dans l'ombre*) d'Edogawa Ranpo ou l'impossible objectivité du roman policier mise en scène

Gérald Peloux
Université Paris-Diderot

I. INTRODUCTION

Injû (*La Bête dans l'ombre*) d'Edogawa Ranpo[1] débute par cet avertissement du narrateur :

> Je m'interroge assez souvent sur la nature de mon métier.
>
> Je crois qu'au fond, il existe deux types d'auteurs de romans policiers : ceux qui sont du côté du « criminel » et ceux qui sont du côté de « l'enquêteur ». Les premiers, même s'ils sont capables de mener une intrigue serrée, ne trouvent leur bonheur que dans la description de la cruauté pathologique du criminel, tandis que les seconds, au contraire, n'y attachent aucune importance ; seule compte à leurs yeux la finesse de la démarche intellectuelle de l'enquêteur.
>
> Shundei Ôe, l'homme qui va être au centre de mon récit, est un auteur qui appartient à la première école ; quant à moi, je me considère plutôt comme un représentant de la seconde. [2]

Ce texte, paru en 1928, relativement court (100 pages dans la version française), est considéré comme une des œuvres les plus abouties de cet auteur. Les thématiques chères à ce dernier (le faux-semblant, la duperie, les doubles, les mises en abyme), ainsi que sa technique narrative très particulière (les appels au lecteur, l'intertextualité), y trouvent un terrain fertile d'expression.

Si les textes de Ranpo sont actuellement relus, revisités, réinterprétés selon des points de vue très différents, vouloir lier cet auteur à la question de l'objectivité demeure une gageure : ce n'est pas un sujet qui l'intéresse. Pourtant, avoir choisi d'écrire des romans policiers l'aura obligé d'une certaine manière à traiter cette thématique, même si ce n'est que de manière détournée. Ranpo va ainsi utiliser une technique qui lui tient particulièrement à

---

[1] Nous respectons l'usage japonais qui est de citer d'abord le nom de famille, puis le nom personnel.
[2] EDOGAWA Ranpo, *La Proie et l'ombre* (traduit lors d'une réédition *La Bête dans l'ombre*), Arles, coll. Picquier poche, Éditions Picquier, 1994 (1ère édit. 1988), p.7

cœur : mettre en scène cette question de l'objectivité dans ses romans. *Injû* en est un exemple édifiant.

Que signifie « être objectif » pour un roman policier ? Que signifie « être objectif » pour un lecteur de roman policier ?

Pour pouvoir répondre à cette question, et comprendre la réponse qu'en donne Ranpo, il faut d'abord revenir au contexte dans lequel il écrit, les années vingt et les années trente (même s'il continue d'écrire jusque dans les années soixante).

Pour l'histoire du roman policier, ces années d'avant-guerre sont l'âge d'or du roman à énigme avec des auteurs comme Agatha Christie, John Dickinson Carr, Dorothy Sayers, S.S. Van Dine. C'est aussi une période de théorisation avec Augustin Freeman, Van Dine, et en France, Régis Messac ou François Fosca. Ce roman à énigme (appelé aussi roman-problème ou encore roman de pure détection, voire roman-jeu) va être analysé, codifié pour permettre une égalité des chances entre le lecteur et le détective. Van Dine propose ainsi vingt règles en 1928, Ronald Knox dix règles la même année, tandis que Freeman, dès 1924, publie *L'Art du roman policier* où lui aussi propose ses propres règles d'écriture. La coopération ou la compétition qui s'instaurent entre lecteur et détective ne peuvent être rendues possibles que si le lecteur dispose de tous les éléments pour pouvoir découvrir le criminel.

En 1937, Fosca déclarait ainsi :

> Une minutieuse observation des faits, matériels et psychologiques, qui suit la discussion des témoignages, et par-dessus tout une rigoureuse méthode de raisonnement, triomphent des théories à-prioristes et hâtives. L'analyste ne devine jamais ; il raisonne, et observe. [3]

Raisonnement, observation, refus de théories hâtives (Van Dine rejette les résolutions suite à des séances de spiritisme dans sa règle n° 8) : on le voit, un discours scientifique sous-tend le roman à énigme.

Pour tous ces auteurs, le texte doit être objectivement analysable. En aucun cas, des considérations qui pourraient déranger l'analyse du détective et des lecteurs ne doivent interférer. L'enquête, telle un objet d'étude, est présentée au lecteur qui aura ainsi toutes les informations en main pour fournir une réflexion aussi objective que possible.

---

[3] FOSCA François, *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue critique, 1937, p. 62-63

Cependant, ce désir d'objectivité est problématique. Dans des textes qui se veulent fondateurs, théoriques, la subjectivité de l'auteur est ainsi présente. Car considérer comme Van Dine dans sa règle n° 11 que le personnel domestique n'est pas digne d'être un criminel car cela serait trop simple (un valet étant potentiellement plus facilement un criminel), c'est bel et bien exprimer un point de vue subjectif. Il ne fait qu'exprimer une subjectivité que peut partager toute une classe sociale, voire tout un peuple (règle n° 5 chez Ronald Knox qui demande de ne pas utiliser de Chinois comme criminel), ce que Stanley Fish appelle une « communauté interprétative »[4].

Ces auteurs, qui sont eux aussi des lecteurs de romans policiers, entrent en contradiction avec leurs propres exigences. Dans leur volonté de rendre le plus objectivable possible leur texte, ils ont des attitudes totalement subjectives. Et comme le dit Pierre Bayard, « il est utopique de penser qu'il existerait un texte objectivable, sur lesquels les différents lecteurs viendraient se projeter. Et, si ce texte existait, il serait malheureusement impossible d'y accéder sans en passer par le prisme de la subjectivité. »[5] Tel est en fin de compte notre point de vue qui n'a rien de révolutionnaire : le texte, objectivable en tant qu'objet matériel, ne peut être lu objectivement.

Les théories sur la lecture, avec l'horizon d'attente de Jauss, les indéterminations de Iser, par exemple, montrent toutes combien le lecteur intervient durant la lecture pour créer son propre texte qui peut aller jusqu'à l'encontre de ce que voulait dire l'auteur[6]. Stanley Fish, dans *Quand Lire c'est faire*, explique justement que « tous les objets sont faits et non trouvés, et qu'ils sont faits par les stratégies interprétatives que nous mettons en œuvre. »[7]

Toute cette réflexion théorique sur l'implication essentielle du lecteur dans la lecture d'un texte s'est déployée à partir des années soixante-dix avec la théorie de la réception. Vouloir donc lier un auteur de romans policiers, d'une autre zone géographique, dont la grande activité créatrice se situe avant-guerre, tel Edogawa Ranpo, à ce genre d'analyse théorique risque d'être perçu comme un anachronisme.

Pourtant, dès le début du XXe siècle, de nombreux écrivains de romans policiers où la résolution de l'énigme est centrale, vont appliquer, sans forcément les formaliser, ces considérations théoriques dans leurs œuvres.

---

[4] FISH Stanley, *Quand Lire c'est faire – L'Autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007 (1ère édit. Harvard University Press, 1980),

[5] BAYARD Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Les Editions de Minuit, 1998, p. 128

[6] Voir *Imomushi* d'Edogawa Ranpo, paru en 1929. Ce texte a été lu avec une vision antimilitariste par les penseurs de gauche de l'époque alors que Ranpo ne voulait que décrire une relation extrême entre deux êtres.

[7] FISH Stanley, *op. cit.*, p.68

L'exemple canonique en est *Le Meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie, paru en 1926, où le lecteur, même attentif, tombe dans le piège de l'écrivain et ne voit pas son tour de force narratologique : l'écrivain (qui s'identifie ici au narrateur), en omettant ingénieusement de parler de la scène de meurtre, arrive à duper le lecteur, mais pas Hercule Poirot. On ne peut qu'être fasciné par l'adresse d'Agatha Christie. Mais il ne faut pas non plus oublier qu'à l'époque elle fut critiquée par certains pour le non respect du *fair play* du roman policier à énigme qui veut que le lecteur soit au même niveau que le détective pour pouvoir trouver le criminel. Autrement dit, pour ces mêmes critiques, les lecteurs ne pouvaient pas objectivement résoudre l'énigme. Ce que pouvait faire Hercule Poirot. Car finalement, et ici, *Le Meurtre de Roger Ackroyd* rejoint le roman à énigme classique, le meurtrier est démasqué par le détective. La clôture du texte, si importante dans le roman policier, avec l'élucidation du problème et le retour à l'ordre social[8], est donc bien totale : Hercule Poirot sort vainqueur, le docteur Sheppard semble prendre la voie du suicide.

Injû va subir les mêmes critiques de non respect du *fair play*, même si dans ce cas, il n'y a pas vraiment de dissimulation de certains éléments menant à la résolution de l'énigme. Par contre, ce texte, de par sa structure narratologique et de par sa clôture, va un pas plus loin que *Le Meurtre de Roger Ackroyd* dans le questionnement de la possible résolution objective d'un roman policier.

II. CONTEXTE

Avant de revenir au sujet de notre étude, il faut présenter brièvement *Injû*.

Au cours des années vingt, lorsque parait ce texte, le roman policier japonais est en pleine effervescence, à l'instar de ce qui se passe en Europe et aux Etats-Unis. Le Japon est entré de plein pied dans la simultanéité culturelle : les œuvres majeures sont traduites très rapidement, les spectateurs japonais voient les films hollywoodiens avec très peu de retard.

D'un point de vue théorique, la réflexion durant cette période s'articule essentiellement autour de la définition du roman policier. En effet, on parle alors de « tantei shôsetsu » (roman de détective, traduction directe de « detective story ») pour définir non seulement des textes qui sont visiblement des romans policiers (résolution d'un crime), mais aussi des textes aux liens avec l'enquête policière beaucoup moins évidents : fantastique, proto-SF, horreur, etc. En fait durant toutes les années vingt (voire même après), un débat

[8] REUTER Yves, *Le Roman policier*, Paris, coll. lettres 128, Éditions Nathan, 1997, p.50

latent (mais finalement stérile) a occupé les écrivains et les critiques japonais pour définir plus précisément le roman policier : on parla ainsi de courant sain et de courant malsain (termes créés par le critique et écrivain Hirabayashi Hatsunosuke en 1926) mais surtout de roman orthodoxe et hétérodoxe (créés et utilisés par les écrivains et essayistes Kôga Haruo et Kosakai Fuboku en 1925-1926). Le courant orthodoxe (ou sain) serait celui qui mettrait en avant la résolution de l'énigme, la réflexion, une certaine logique, le rejet des résolutions grotesques et fantastiques tandis que le courant hétérodoxe préférerait des histoires avec des crimes considérés comme pervers, des relations humaines malsaines (sado-masochisme, domination, violence), un discours sexuel plus ou moins évident, une résolution faisant la large part au merveilleux, au fantastique. C'est d'ailleurs cette division que reprend à son compte le narrateur de *Injû* dans l'incipit cité plus haut.

Edogawa Ranpo sera rapidement considéré, à son corps défendant, comme un représentant de cette tendance hétérodoxe, ces romans étant fortement sexualisés, avec un fort appel à la violence, au voyeurisme.

Le roman *Injû* est à la croisée des chemins. En 1934, le critique Inoue Yoshie revient sur cette œuvre. Il est très critique envers Ranpo puisqu'il déclare intéressant seulement ce qu'a écrit ce dernier jusqu'en 1928 et qu'il dit ne pas vraiment supporter son style « pâteux » (très longues phrases, pesantes). Malgré cela, *Injû* trouve grâce à ses yeux et il le classe même dans le roman policier orthodoxe. Il met ce texte au même niveau que les œuvres de Kôga Haruo (considéré comme *le* représentant du courant orthodoxe) au Japon, de Doyle, de Leblanc en Occident.[9]

Mais quelle est donc cette histoire ?

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 a rencontré une certaine Oyamada Shizuko qui se présente comme une de ses lectrices assidues et qui lui demande son aide car elle dit recevoir des lettres de menace de Ôe Shundei, un rival littéraire de Samukawa et qui 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 de 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 deuxième : le

[9] INOUE Yoshio, *Injû ginmi*, in *Profil*, août 1934, dans NAKAJIMA Kawatarô (éd.), *Edogawa Ranpo Hyôron to kenkyû*, Tôkyô, Kôdansha, 1970, p.42-47

mari de Shizuko, un adepte du sadisme, aurait découvert l'existence de l'amant éconduit et pour faire peur à sa femme, 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 de Ôe Shundei. A ces mots, Shizuko ne répond rien. Mais le lendemain, on retrouve son corps dans la Sumida.

Finalement, et le roman se termine sur ce doute, Samukawa est tiraillé par l'impossibilité de savoir la vérité : se serait-elle suicidée parce qu'elle ne pouvait supporter le regard accusateur de son amant ? Aurait-elle été tuée par Shundei ?

III. LE PROBLEME D'INJÛ

Un roman policier où finalement on ne sait pas qui a commis le crime. Ni le narrateur, ni l'écrivain, ne donnent de conclusion ferme et définitive. Voilà un type de roman policier bien singulier et qui semble vouloir aller à l'encontre des critères du roman à énigme.

Lors de sa parution, cette clôture peu orthodoxe avait laissé les lecteurs perplexes : le critique ci-dessus mentionné, Inoue Yoshio, ne la considérait cependant pas comme un échec car elle ne venait pas remettre en cause la résolution apportée par Samukawa.

Par contre, en novembre 1928, Hirabayashi Hatsunosuke, dans un article dans la même revue où parait *Injû*, exprimait sa colère face à cette fin :

> Cependant, dans Injû, 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 de finir ainsi pour l'écrivain mais c'est

désagréable pour le lecteur. En outre, c'est encore plus agaçant car cette non-résolution vient après deux, trois renversements de situation.[10] (trad.)

Il ajoute quelques lignes plus loin :

Si l'auteur veut faire monter le doute quant à la culpabilité de « Shizuko », et si 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.[11] (trad.)

En effet, pour Hirabayashi, un roman policier réussi est celui qui donne un sentiment de fraîcheur (« sôkaikan »), faisant référence à ce fameux retour à l'ordre, si caractéristique de ce type de roman policier.

Inoue, malgré cela, n'y voit rien à redire. En effet, il considère que les tout 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.

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.

---

[10] HIRABAYASHI Hatsunosuke, *Injû sono ta*, in *Shinseinen*, novembre 1928, dans NAKAJIMA Kawatarô (éd.), *op.cit.*, Tôkyô, Kôdansha, 1970, p.30
[11] *ibid.*, p.30

De fait, cette version est la plus riche au niveau de l'analyse. L'imbrication des statuts et des rôles des personnages, leur attitude face à la vérité sur cette affaire, montrent combien *Injû* apporte une réponse originale au problème de la possible objectivité d'un roman policier.

En effet, il ne faut pas perdre de 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. Cette constatation doit nous mener à nous interroger sur le statut diégétique des personnages principaux du roman.

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 le critique Inoue, 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 se révèle être un accident. L'écrivain Samukawa *lit* l'affaire de la mort du mari de Shizuko à travers le discours, 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 de *Injû* (paru en trois parties), il ajoute une note à l'attention des lecteurs :

> […]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 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.[12] (trad.)

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

[12] EDOGAWA Ranpo, in *Shinseinen* (septembre 1928), dans *Edogawa Ranpo zenshû*, tome 3, p. 734

> *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.[13]

Il déclarait quelques lignes auparavant d'ailleurs : « 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 ? »[14]

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.

Notre propre réflexion concernant la structure de *Injû* ne doit pas s'arrêter là. À un niveau supérieur, que l'on pourrait appeler 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 de 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 intellectuel de l'enquêteur » fait évidemment référence aux différentes critiques dont était l'objet Ranpo à cette époque. De plus, les textes de Shundei qui sont cités dans *Injû* sont des calques totalement transparents d'œuvres de Ranpo : *Le Jeu du grenier* pour *Le Promeneur dans le grenier*, *Le Timbre-poste* pour *Un ticket*, *Le Meurtre de la côte B.* pour *Le Meurtre de la côte D*, *Le Pays Panorama* pour *L'Île Panorama*, etc.

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, qui n'est autre que le lecteur intradiégétique de toute cette affaire.

Par ce système de correspondances, Ranpo met en scène le piège tendu par Shizuko. Cela n'a rien d'original car tout roman policier est aussi la description des tentatives du criminel pour échapper à son accusation. Ranpo, par contre, se différencie 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

---

[13] Id., *La Bête dans l'ombre*, p.87
[14] *Ibid.*, p. 86

policier et des discours tenus dans celui-ci. Puis en faisant correspondre Samukawa, personnage fictionnel lecteur de romans policiers, au lecteur réel, Ranpo veut montrer par là 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 Haruo qui, après la lecture de *Injû*, écrit :

> À 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 […][15] (trad.)

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 que 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 que l'on pourrait appeler objectif. Sa lecture de *Injû* (la résolution de l'énigme) est biaisée par ses propres compétences littéraires.

Mais Ranpo ne s'arrête pas là. En effet, si l'on retourne dans le récit, Samukawa avoue son incapacité finale de désigner un coupable, du fait même de son incapacité à se départir de sa subjectivité. Son enquête, qui prend la forme même de ce texte (puisque ce sont ses notes), est un échec. *Injû*, au-delà du fait même de montrer la chute d'un romancier, met en scène l'impossibilité pour le lecteur d'être objectif dans un roman policier. C'est donc une remise en question de toutes ces règles, ces conventions que Van Dine, Knox, et d'autres avaient voulu mettre en place dans les années vingt.

IV. CONCLUSION : L'IMPOSSIBLE OBJECTIVITE COMME AXE DE LECTURE

Le roman policier, surtout dans sa version à énigme, interpelle le lecteur, fait appel à son intelligence, à sa capacité de déduction. C'est une de ses marques de fabrique. Le lecteur, dans son horizon d'attente, exige d'une certaine façon cette interpellation. S'il ouvre un texte qui le laisse sur le bord du chemin, il va rapidement ressentir une impression d'ennui qui le fera lire distraitement ce roman, ou au pire, le fera abandonner sa lecture.

Par conséquent, les nombreux théoriciens du roman à énigme ont inclus ce personnage dans leur analyse : l'écrivain se doit d'être *fair play*. Le lecteur, au vu de l'objet textuel, doit

---

[15] KÔGA Haruo, *Josei no nazo*, in *Shinseinen*, novembre 1928, d'après Edogawa Ranpo, *Tanteishôsetsu yonjûnen, dans Edogawa Ranpo zenshû*, tome 28, p. 356-357

être capable de résoudre le crime. S'instaure bien sûr alors un jeu entre ces deux protagonistes au niveau métatextuel : l'écrivain va tenter de tromper, de leurrer le lecteur en l'envoyant sur de fausses pistes, en donnant des indices qui n'en sont pas. Il sait que le lecteur lit un roman avec une grille de lecture (ce que Umberto Eco appelle l'encyclopédie[16]) et s'en sert pour le manipuler.

Edogawa Ranpo n'échappe pas à cette technique. Mais *Injû* a ceci de remarquable qu'il montre au lecteur les erreurs d'un autre lecteur en mettant en scène cette utilisation de l'encyclopédie (les connaissances littéraires de Samukawa). Ranpo présente à la face de tous pourquoi un lecteur ne peut pas véritablement résoudre un roman policier en tenant juste compte de ses mêmes capacités d'investigation.

Cette aporie de l'objectivité du roman policier, Ranpo la met aussi en scène dans une de ses nouvelles les plus connues : *Ningen-isu* (*L'Homme chaise*). Nous y retrouvons une femme, Yoshiko, écrivain à succès. Installée dans son bureau, elle lit son courrier et tombe sur une très épaisse lettre anonyme. Un artisan y raconte ses aventures mi-criminelles mi-sexuelles : fabriquant de fauteuils, il en crée un un jour qui lui permet de s'y cacher ; commence alors une nouvelle vie, faite de vols dans un premier temps, puis de sensations nouvelles dans un second temps. Finalement il déclare à la fin de la lettre qu'il est tombé amoureux de la personne qui utilise actuellement le fauteuil sur lequel Yoshiko est justement assise. Elle est prise de panique, s'enfuit et reçoit à ce moment-là un autre courrier. C'est toujours la même personne qui s'excuse pour le courrier précédent et qui demande si elle a trouvé intéressant sa nouvelle qu'il appelle *L'Homme chaise*.

Ici aussi, Ranpo met en scène la lecture (même s'il ne s'agit pas d'un « véritable » roman policier). Yoshiko, qui pourtant devrait être au fait des techniques d'écriture, se laisse complètement manipuler par cette lettre qui se révèle n'être qu' « un modeste essai littéraire »[17]. Les références appuyées au contexte spatial dans lequel vit Yoshiko lui font perdre l'objectivité dont elle devrait faire preuve en tant que lectrice avertie.

Mais qu'en est-il de nous autres, lecteur de *L'Homme chaise* ?

En effet, cette nouvelle a cela d'étonnant que sa structure nous identifie imparablement à Yoshiko. Nous lisons une nouvelle qui s'appelle *L'Homme chaise*, mais cette nouvelle est en fait la lettre/nouvelle qu'a envoyée ce jeune romancier. Même si nous ne nous enfuyons pas de notre lieu de lecture, les lecteurs que nous sommes sont une seconde Yoshiko : tout

---

[16] ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, coll. Le Livre de Poche, Grasset, 2004 (1ère édit. 1985)
[17] EDOGAWA Ranpo, *L'Homme chaise*, in *La Chambre rouge*, Paris, coll. Picquier poche, Éditions Picquier, 1995, p. 50

autant que celle-ci, nous sommes pris au piège. Nous lisons cette nouvelle comme une nouvelle littéraire mais pour nous rendre compte à la fin que nous lisions la lettre que lisait Yoshiko.

Ranpo pousse dans ses limites la question des frontières de la fiction, et ainsi d'une possible existence de l'objectivité. En appeler à une approche scientifique, positive de la résolution de l'énigme, être objectif est impossible du moment que le lecteur s'engage dans la lecture avec tout son bagage intellectuel, tout son affect. D'autant plus que le lecteur de roman policier a souvent ceci de particulier de bien connaître ses écrivains et leurs techniques pour falsifier, cacher les indices. De plus, telle qu'est nous est présentée par les théoriciens des années vingt, cette recherche de l'objectivité ne peut que mener à un appauvrissement du genre. Ranpo, en « bousculant » son lecteur, cherche à lui procurer plaisir et frisson en détournant ces propres règles.

Nous avions posé comme questionnement au début de ce travail : Que signifie « être objectif » pour un roman policier ? Que signifie « être objectif » pour un lecteur de roman policier ?

En fait, ces questions d'avèrent mal posées. Les théories de lecture, et plus généralement de la littérature, actuelles le montrent bien. L'objectivité n'est qu'une subjectivité qui aurait été reconnue comme valide par un groupe. Ranpo, lui, sans l'exprimer de façon si claire, met en scène la réponse à cette question. Samukawa, le lecteur, ne peut donner de réponse finale : il a beau vouloir mener une enquête qu'il veut la plus objective possible, il est entièrement enfermé dans un monde de discours, celui de la possible meurtrière, Shizuko. Son discours « objectif » n'est que le résultat d'une relecture des discours de Shizuko. La seule victoire à la Pyrrhus, pourrait-on dire, de Samukawa, c'est de se rendre compte de son incapacité finale à émettre une hypothèse véritablement objective. Ses derniers mots, qui clôturent *Injû*, résument cela parfaitement.

> Voilà six mois que Shizuko est morte. Ichiro Hirata n'est pas réapparu. Dans l'ombre de mon cœur, je suis la proie d'un soupçon terrible qui ne me laisse aucun répit.[18]

[18] Id., *La Bête dans l'ombre*, p. 109

Edogawa Ranpo (1894-1965)

De son vrai nom Hirai Tarô, il est considéré comme le fondateur du roman policier moderne japonais. Il découvre dans les années dix Arthur Conan Doyle, Edgar Allan Poe (qui sera à l'origine de son nom de plume), mais aussi les romanciers japonais tels Tanizaki Jun'ichirô, Satô Haruo, Unô Kôji. En 1923 il publie sa première nouvelle *Nisen dôka* (*La Pièce de deux sen*). Elle est tout de suite considérée par les critiques de l'époque comme le premier chef d'œuvre du roman policier authentiquement japonais. Sa production va cependant être assez erratique : de très nombreuses nouvelles jusqu'en 1927, année où il cesse d'écrire pendant un peu plus d'un an. Il reprend la plume avec *Injû* en 1928 puis se tourne de plus en plus vers des récits longs, beaucoup plus grand public, qui vont finir par asseoir sa popularité auprès des Japonais. Après un deuxième arrêt durant l'année 1935, il revient à l'écriture mais en ajoutant cette fois une nouvelle corde à son arc, la littérature policière pour enfant. De plus, dès le début de sa carrière, il n'eut de cesse de publier des essais sur le roman policier, se sentant investi d'une mission de présentation de ce genre littéraire au Japon. Quasiment muet durant la Deuxième Guerre mondiale, il reprend la plume dès la capitulation mais surtout en tant qu'essayiste. Il va fonder les bases du roman policier d'après-guerre : prix, association, magazines, promotion des jeunes écrivains.