

LE ROMAN POLICIER AU TOURNANT DES ANNÉES  
30

Jordy, Philippe

---

(出版者 / Publisher)

法政大学国際文化学部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

異文化 / 異文化

(巻 / Volume)

5

(開始ページ / Start Page)

166

(終了ページ / End Page)

195

(発行年 / Year)

2004-04

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00004509>

## LE ROMAN POLICIER AU TOURNANT DES ANNÉES 30

Philippe JORDY

### I. Roman policier, roman de détective

Le roman policier, terme générique consacré en français, qu'il aurait sans doute mieux valu rebaptiser, dans une acception plus large et plus juste, "roman criminel", est un genre authentiquement moderne : apparu au 19ème siècle, il constitue sans doute l'une des plus grandes forces de rupture et de création dans la littérature du 20ème. De fait, le roman policier déborde son propre genre, engendre d'innombrables hybrides, corrompt ou plutôt fertilise une grande part de la sphère littéraire, s'empare du cinéma, de la bande dessinée, des médias, affecte l'imaginaire et la sensibilité contemporains et se retrouve, en fin de compte, au cœur de la problématique et de la crise modernes des formes, des tendances et des écoles. En ce sens, il résume exemplairement le procès et les enjeux de la littérature contemporaine.

L'abondance des dénominations, pour ne pas dire des étiquettes, qui le caractérise, montre les limites de l'analyse théorique. Un roman policier ou criminel, ce peut être, en effet, tout aussi bien : un roman policier de facture classique, l'une de ses variantes thématiques (roman policier à portée sociale, psychologique, etc.), un roman de détective, un roman à énigme, un roman de déduction, un roman-problème, un roman-jeu, un roman du criminel ou alors de la victime, un roman à suspense, un *thriller*, un roman noir, un *hard-*

*boiled*, un polar, etc. Les labels de cette nomenclature recouvrent sans doute, chacun, une valeur normative irréductible, mais la typologie du roman criminel sera toujours bousculée par le puissant dynamisme de ce genre protéiforme, qui se joue des bornes et des classifications théoriques dans le même temps qu'il somme de les établir. Si l'on sent bien empiriquement ce qui est "du" roman policier, on peinera le plus souvent à définir pourquoi certains romans ou nouvelles sont et ne sont que des romans policiers, et pourquoi d'autres œuvres littéraires de fiction romanesque, qui ont pourtant largement recours aux thèmes du crime, de l'enquête ou du suspense, ne peuvent vraiment s'inscrire dans le genre.

À l'orée des années 1920 toutefois, le roman policier reste encore une structure romanesque relativement précise. Genre littéraire spécialisé qui fait du crime, du mystère et surtout de l'enquête, qu'elle soit menée par un professionnel ou non, ainsi que des protagonistes de celle-ci (coupable, victime, détective mais aussi témoins, suspects et tiers chroniqueur) son sujet quasi-exclusif, le roman criminel est né du développement de la civilisation urbaine et industrielle, de l'apparition du prolétariat, de l'essor du capitalisme de production puis de consommation, de la systématisation des fonctions judiciaire et policière au sein des États contemporains, du développement d'idéologies comme le rationalisme, le positivisme voire le scientisme. Même s'il réintègre des matériaux anciens (mythes, tragédies, contes, courants de littérature populaire propres à chaque pays) et propose déjà des évolutions vers des thèmes (suspense, réalisme social, parodie) ou genres (fantastique, espionnage, science-fiction) connexes, le roman policier des années 20 est encore alors essentiellement perçu comme un roman de l'enquête et de l'enquêteur, le roman de l'énigme policière. Il garde alors le terme générique de roman du (ou de) détective, *detective novel*, terme consacré par la romancière A.K. Green (1846-1935) dans les années 1880.<sup>(1)</sup> Le genre est encore loin d'avoir fini de parcourir et d'épuiser les polarités du

“triangle noir” : tantôt il privilégie l’enquêteur (chez Gaboriau, Doyle ou Chesterton), tantôt il insiste sur le mécanisme même de l’intrigue criminelle qui se déploie de l’énigme à sa résolution (Poe, Green, Freeman, Leroux ou Crofts), tantôt enfin, il s’attache à faire vivre les protagonistes du drame criminel eux-mêmes, victimes, témoins ou coupables (Rinehart, Souvestre et Allain, Leblanc).

Ce type de roman populaire — ou que l’on s’obstine alors à croire limité au registre de la littérature populaire — s’est dégagé d’un substrat romantique, noir et gothique grâce à Edgar Poe (1809-1849) au milieu du 19<sup>ème</sup> siècle, a été promu à la fin du même siècle par les praticiens géniaux que furent, en France, Gaboriau (1832-1873) et ses épigones et, en Angleterre, Wilkie Collins (1824-1889) ou Conan Doyle (1859-1930). Dans l’entre-deux-guerres, il va connaître ce qu’il est convenu d’appeler son “âge d’or” : épanouissement jusqu’à l’épuisement du roman-problème (*whodunit*). Bénéficiant d’une diffusion toujours accrue (nouveaux médias, nouvelles éditions et revues, reprise et amplification du genre par le cinéma ou les arts graphiques), le roman policier a désormais droit de cité au point de faire l’objet de théories littéraires (formulations de règles de composition ; création d’instances de légitimation et de critique).

La décennie 1925-1935 va constituer un tournant dans l’évolution du roman policier, en renouvelant ses formes et ses thèmes dans le monde ; c’est-à-dire dans les quelques pays qui l’ont jusque là instauré, reconnu et même consacré (États-Unis, France, Angleterre), mais encore dans ceux qui le découvrent tout juste alors comme un genre à part entière (tel le Japon).

De nouveaux types ou même sous-genres du roman de détective émergent en effet dans la seconde moitié des années 20 : le type du *hard-boiled* (littéralement “dur-à-cuire”) aux États-Unis, le type du roman policier à connotation sociale souvent empreint d’un certain réalisme poétique en France et en Belgique, ou bien encore le type du roman de détective dit du “courant divergent” (*henkaku-ha*) au

## Japon.

Après avoir brossé un rapide historique, retraçant le développement du roman policier au sein des diverses aires linguistiques, il conviendra, dans un deuxième temps, de s'intéresser aux constantes communes du genre, qui en font un "roman international" par excellence. Il conviendra, à l'inverse, de s'intéresser aux particularités des domaines considérés, aux influences croisées et aux décalages féconds, aux divergences enfin que représentent de nouveaux sous-genres, véritables inscriptions de la modernité.

## Domaine anglo-saxon

Le roman policier en Angleterre et aux États-Unis, dans les "années folles", devient le passe-temps sage et sans conséquence de connaisseurs voire d'esthètes (l'Américain Williard H. Wright alias S.S. Van Dine, 1888-1939, commet son premier roman en 1926, *The Benson Murder Case*, *L'affaire Benson*, 1926, qui campe l'insupportablement snob Philo Vance). Embourgeoisé, le roman de détective a tendance à renier ses origines de roman populaire : roman feuilleton d'aventures criminelles ou encore *thriller*, cet avatar du roman terrifiant, dont le plus grand représentant reste alors Edgar Wallace (1875-1932). Les personnages du roman anglo-saxon se distinguent de la plèbe moderne, ce sont des aristocrates ou des fortunés qui s'enferment dans des milieux clos (trains de luxe, paquebots, châteaux, villégiatures...) pour y pratiquer le meurtre entre gens du même monde (*murder party*). Ce roman-jeu de déduction — mot à entendre ici autant au sens de retranchement social que de technique de résolution — dédaigne l'action et les exploits hauts en couleurs, qui étaient jusque là l'apanage du roman policier d'aventures (cf. la série des *Nick Carter* et autres nouvelles des *dime novels*). Ce roman — car on délaisse de plus en plus les formats court ou moyen de la nouvelle ou du conte — se mécanise. On prétend y bannir les effets inutiles (description,

atmosphère, psychologie de personnages libres ou même doués d'une autonomie d'action). Il n'y a plus de hasard dans le crime mais une nécessité. Le crime est le postulat d'une démonstration à opérer. Le roman-problème est remonté comme une montre : élaboré à rebours, l'auteur imagine d'abord la conclusion avant d'échafauder son intrigue, multiplie les fausses pistes mais jette aussi des indices au fil des pages, de manière à ce que le match soit le plus *fair-play* possible entre lui-même et son lecteur acharné à découvrir le coupable avant le détective, cette projection de l'auteur dans l'œuvre. Le roman policier, aux termes de ce contrat de lecture, renie son nom, n'est plus un roman, n'est même plus un récit, mais un jeu.<sup>(2)</sup> À la limite, le roman-problème se fige et prend un caractère d'objet, sans précédent dans l'histoire de la fiction populaire. Phénomène d'ailleurs symbolisé par toute une série de détectives qui restent immobiles dans leur fauteuil (*armchair detective*), tel l'obèse Nero Wolfe, amateur d'orchidées, dans les romans de Rex Stout (1886-1975).

Adeptes brillante du roman-jeu, Agatha Christie (1890-1976) va s'efforcer d'humaniser ses personnages, de leur instiller un peu de vie et de psychologie dans ce mécanisme sans faille de la *murder party*. C'est en 1920 que sort son premier roman, *The Mysterious Affair At Styles*, *La Mystérieuse Affaire de Styles*, où paraît son détective-fétiche, le quelque peu caricatural Hercule Poirot. Christie croit alors sincèrement ouvrir le roman-problème sur le roman psychologique mais elle ne fait qu'étendre la mécanisation de la *murder party* à un rang supérieur, tant ses personnages sont des types humains, des "caractères" traités eux aussi en rouages de l'intrigue, livrés en pâture aux petites cellules grises du belge enquêteur.<sup>(3)</sup>

Ellery Queen, à la fois personnage de ses propres aventures et pseudonyme des auteurs (Manford Lepofsky, alias Manfred B. Lee, 1905-1971, et Daniel Nathan, alias Frederic Dannay, 1905-1982) devait brillamment pousser le roman-problème jusque dans ses ultimes retranchements (première œuvre en 1929, *The Roman Hat Mystery*, *Le*

*mystère du chapeau de soie*).

Face à cette fiction où les personnages sont les pièces d'un pur jeu intellectuel aux comportements et actions codés, il appartenait à l'Amérique de donner un souffle nouveau au roman de détective. La revue *Black Mask* (voir infra) lance les principaux tenants d'un sous-genre nouveau, que caractérisent l'accent mis sur des dialogues crus et rapides, la véracité des situations, des personnages et de leurs actes. Paraissent en peu d'années : *Three Gun Terry*, 1923, de Carroll John Daly (1889-1958), qui, malgré ses qualités d'écrivain somme toute limitées, sera l'auteur le plus populaire de la revue (enquête effectuée en 1930 auprès des lecteurs) ; *Red Harvest, La moisson rouge*, 1927, de Dashiell Hammett (1894-1961), cet ancien détective de l'agence Pinkerton qui, selon le mot célèbre de Raymond Chandler, "a sorti le crime de son vase vénitien et l'a flanqué dans le ruisseau"; *Little Caesar, Le petit César*, 1929, de William Riley Burnett (1899-1982), qui fait du gangster l'icône de son temps ; *The Postman Always Rings Twice, Le facteur sonne toujours deux fois*, 1934, de James Cain (1892-1977), un des sommets littéraires du *hard-boiled* ; *They Shoot Horses, Don't They ?, On achève bien les chevaux*, 1936, de Horace MacCoy (1897-1955), où les victimes de la dépression économique deviennent des animaux humains qui se produisent dans un concours de danse.

Loin de toute abstraction gratuite et ludique, le *hard-boiled* s'intéresse à la criminalité telle qu'elle se développe<sup>(4)</sup> dans les années 20 et 30 parcourues de crises et de booms. Il traite, et ce pourrait être sa définition la plus large, du désarroi social et de l'insatisfaction existentielle qu'engendre celui-ci chez le détective-témoin. Ce dernier anime une fiction réaliste et angoissée, un *thriller* modernisé où sont mis en scène la violence quotidienne de la "jungle des villes", *asphalt jungle*,<sup>(5)</sup> les chocs de classes, les alliances innommables entre père et puissants. Raymond Chandler (1888-1959), à la fin des années 30 (*The Big Sleep, Le grand sommeil*, 1939), refond le *hard-boiled* pour en faire un modèle de fiction policière énergique et réaliste, qu'anime la figure

rédempteur du détective privé (Philip Marlowe), modèle qui s'imposera enfin dans le monde plus de vingt ans après son surgissement en Amérique, à la faveur des traductions d'après-guerre.<sup>(6)</sup>

### Domaine francophone

Il est très significatif de noter, chez les auteurs consacrés depuis la Belle Époque, des évolutions dans le sens de l'esprit du temps. Ainsi Arsène Lupin, le héros populaire de Maurice Leblanc (1864-1941), se fait-il de moins en moins cambrioleur mais de plus en plus détective (*L'Agence Barnett* sort en 1928). Décrochant Rocambole dans ses premières aventures, le voilà "privé" à son tour, ou même chef de la Sûreté (personnage de M. Lenormand). De son côté, Rouletabille quitte la scène du roman policier où il a brillamment fait irruption dans les années 10 (*Le mystère de la chambre jaune*, 1907), avec son personnage d'adolescent nerveux et génial au destin mystérieux, pour devenir reporter et aventurier (*Rouletabille chez Krupp*, 1920) ; Gaston Leroux (1868-1927) s'intéresse dorénavant davantage au fantastique et à l'anticipation-fiction (*La poupée sanglante*, 1924) et ne garde plus qu'un pied, léger et parodique, dans le genre policier, avec les aventures du bagnard *Chéri-Bibi*, créées en 1921. Il ouvre tout de même là un autre chemin de rupture avec le roman policier classique français : celui d'une veine parodique et rabelaisienne qui fera bien plus tard du roman d'intrigue criminelle un roman picaresque moderne (personnage de San Antonio, chez Frédéric Dard, 1921-2000 ; ou de La Cloducque chez Pierre Siniac, 1928-2002).

*Fantômas*, le Génie du Mal, créé par Pierre Souvestre (1874-1914) et Marcel Allain (1885-1969) à partir de 1911, est un héros ambivalent, anarchiste virulent et totalitaire, le pendant noir et surhumain du gentleman-cambrioleur lupinien. Souverain de la nuit, il "allonge son ombre immense sur le monde et sur Paris".<sup>(7)</sup> Roman du criminel, en lisière du genre policier, la série des aventures de



Fantômas (44 volumes en près de 50 ans) réintègre les matériaux du roman noir ou roman terrifiant français du début du 19<sup>ème</sup> siècle.<sup>(6)</sup> Son succès est relancé dans les années 20 et 30 au point que Fantômas devient un des fétiches de la révolution surréaliste.

Reste que le roman policier français durant la décennie 1920 semble particulièrement subjugué par le modèle orthodoxe anglo-saxon. Et il faudra attendre le tournant des années 30 pour qu'une nouvelle génération d'auteurs s'applique à déborder le cadre du roman-problème. Certains, d'ailleurs, resteront proches du pur roman à énigme, tout en lui imprimant un style très personnel, tel le Belge Stanislas A. Steeman (1908-1970), à la sensibilité voisine de celle de son compatriote Simenon, ou le Français Noël Vindry (1896-1954), juge d'instruction auteur de remarquables énigmes judiciaires. D'autres auteurs entendent vraiment déplacer la perspective traditionnelle, comme Pierre Véry (1900-1960), qui redonne à la classique énigme, traitée poétiquement sous l'angle de l'insolite, toute sa force de mystère, de merveilleux même (*L'assassinat du Père Noël*, 1934 ; *Les disparus de Saint-Agil*, 1935).

Claude Aveline (1901-1992) veut humaniser le sec roman-problème, en donnant davantage de liberté et de fantaisie à ses personnages (*La double mort de Frédéric Belot*, 1932). Mais c'est bien entendu Georges Simenon, Belge alors très parisien, qui va bouleverser le roman policier français au début des années 30 (*Pietr-le-Letton*, 1931), en lançant une production en série d'œuvres campant la lourde stature du commissaire Maigret. Jules Maigret a déjà été mis au point et expérimenté à la fin des années 20 dans les romans populaires du jeune "Sim". Cet enquêteur, d'un genre nouveau puisqu'il s'agit d'un policier qui réussit ses enquêtes, rompt définitivement avec la figure traditionnelle du détective, tant par son absence avouée de "méthode" que par son désintéret pour les techniques de l'investigation scientifique. S'immergeant dans le décor du crime, brossé avec un réalisme minimaliste, évocateur et prégnant, il déploie à petites

touches sa puissante faculté d'empathie avec les protagonistes d'un meurtre qui est considéré comme la résultante d'un drame social. Maigret élucide les mobiles, comprend qui est l'assassin, comprend l'assassin.

### Autres domaines nationaux

Quelle est la situation du roman policier dans d'autres littératures nationales à partir des années 20 ?

Si le domaine hispanophone est alors à peu près encore dans les limbes,<sup>(9)</sup> il faut signaler l'essor souvent méconnu du roman policier dans les pays nordiques, surtout à l'imitation du roman classique anglo-saxon (cf. les romans de l'ex-explorateur polaire suédois S. A. Duse, 1873-1933).

En Allemagne, le *krimi* (*kriminal roman*, roman criminel) est encore fort peu développé. Certes, quelques œuvres au 19<sup>ème</sup> siècle ont pu porter sur le crime ou mettre en scène des éléments d'atmosphère criminelle (comme *Michael Kohlaas* de Kleist), cela ne les qualifie pour autant pas de romans policiers avant la lettre, pas plus qu'en France, les *Misérables* de Hugo ou *Le Comte de Monte-Cristo* de Dumas N'annoncent directement le genre, s'ils ont pu participer d'une certaine manière à son élaboration. Par la suite, seul un petit nombre d'œuvres rejoindront le genre policier : *Der Fall Deruga, Le cas Deruga*, 1917, de Ricarda Huch (1864-1947); *Der Fall Maurizius, Le cas Maurizius*, 1928, de Jakob Wassermann (1873-1934), ou encore *Der geschlossene Ring, La chaîne fermée*, 1929, de Frank Arnau (1894-1976). Ce dernier auteur fuira le régime nazi en 1933 et ne sera véritablement consacré comme auteur policier qu'après la guerre. La pauvreté du genre en Allemagne est d'autant plus déconcertante que la vie artistique de la République de Weimar cultive alors le fantastique, l'angoissant, le grotesque par le biais d'un expressionnisme maniéré. C'est surtout dans le domaine cinématographique que l'Allemagne aura esquissé une

expression originale du récit criminel (cf. *Dein Mörder sieht dich an, M le maudit*, de Fritz Lang, 1931).

En Italie, le roman policier n'a pas non plus vraiment droit de cité. Certes, le roman "judiciaire" à la Gaboriau a déjà fait quelques émules (*Il segreto del Nevaio*, de S. Farina, 1909), mais la véritable inscription du genre dans le domaine national ne commence à s'opérer que vers 1929, avec la création d'une collection spécialisée des Éditions Arnoldo Mondadori, la fameuse Collection Jaune (le *giallo*). Elle se consacre essentiellement à la traduction des classiques anglo-saxons, qu'imitent de rares auteurs nationaux (*Il sette bello*, 1931, d'Alessandro Varaldo, 1876-1956). Plus tard, un magazine hebdomadaire (*Il Giallo Mondadori*) lancé par le même éditeur continuera ce lent travail de réception.

Parmi les raisons du retard surprenant mis à l'élaboration d'une littérature policière nationale dans ces deux pays, on peut certes avancer le poids excessif des traductions, qui conservaient au genre son caractère "étranger", ou encore un mépris de l'intelligentsia littéraire plus marqué envers le genre qu'en France, en Angleterre ou aux États-Unis. Reste bien évidemment que la raison majeure au coup d'arrêt mis au roman policier dans ces pays, c'est l'instauration de régimes et d'idéologies fascistes contrôlant bientôt toute la vie artistique. Ces régimes sont particulièrement méfiants à l'égard d'un roman qui célèbre une morbide mais troublante transgression de l'ordre social (le crime) et magnifie la figure d'un homme seul — primant sur le groupe — qui vainc et convainc par la seule force de sa froide raison, de la logique déductive ; au reste, la justice, la police, tout l'appareil de la légalité sont tenus de lui apporter leur concours, alors que ces institutions, dans la réalité, sont entièrement dévolues aux desseins totalitaires de l'État fasciste.<sup>(10)</sup> De même, le roman policier ne put-il ni éclore, ni même s'implanter dans l'empire soviétique (au contraire du roman d'espionnage).

Le Japon, où la militarisation des ressources et des esprits

progresses à mesure que s'estompent les quelques acquis de la "démocratie de Taishō", réussit pourtant à échapper bien au-delà des années 20 à cet étouffement du genre, caractéristique des pays sans régime démocratique.

### Domaine japonais

Apparu très tôt, dans ce pays, à la faveur des traductions-adaptations (*hon.an*) de l'ère Meiji (*Double assassinat dans la rue Morgue*, d'Edgar Poe, est traduit en 1887 par Tsubouchi Shōyō, 1859-1935), qui firent d'ailleurs la part belle au roman judiciaire français d'Émile Gaboriau ou de Fortuné du Boisgobey (1821-1891), le roman de détective (*tantei shōsetsu*) reste longtemps un genre exotique prisé des connaisseurs, mais limité aux seules traductions.<sup>(11)</sup> Il faut attendre le début des années 1920 pour qu'une authentique production nationale voie le jour, plus d'ailleurs dans le registre de la nouvelle que du long roman policier. La figure fondatrice d'Edogawa Ranpo (1894-1965) se détache alors, qui va marquer profondément le genre policier au Japon, puisque Hirai Tarō (de son vrai nom) fut autant, et tour à tour, auteur orthodoxe du roman de détective (ex. *Shinri shiken, Le test psychologique*, 1925), qu'auteur divergent (ex. *Mōjū, La bête aveugle*, 1931), écrivain de littérature policière enfantine (cf. la sérialisation à partir de 36 du *Kaijin nijū-mensō, Le Monstre aux 20 visages*) ou critique et promoteur éminent du genre enfin (cf. son recueil *Gen.eijō, Le château des chimères*, 1951, ainsi qu'en 1954, sa fondation du prix éponyme pour l'encouragement du roman policier au Japon). D'autres auteurs lui emboîteront rapidement le pas, notamment : Kozakai Fuboku (1890-1929), de son vrai nom Kozakai Kōji,<sup>(12)</sup> médecin physiologiste auteur de véritables romans de crimes médicaux (ex. *Shi no seppun, Le baiser de la mort*, 1926) ; Kōga Saburō (1893-1945), de son vrai nom Haruta Yoshinari, ingénieur agricole auteur de romans à énigme au trucage par trop scientifique (ex. *Kohaku no paipu, Le tube*

*d'ambre*, 1924) ; Kigi Takatarô (1897-1969), de son vrai nom Hayashi Takashi, médecin sensible à la cause sociale (cf. *Jinsei no ahô, Le sot de la vie*, 1936) ; Yokomizo Seishi qui commence sa longue carrière dès 1921 (*Osoroshiki Eipuriru Fûru, Un effrayant poisson d'avril*), encore influencé, tout comme Ranpo, par le grand écrivain Tanizaki Jun.ichirô (1886-1965) ; il passera par la suite de ce style léger, urbain, à une tonalité plus noire et esthétisante, avant de bâtir de solides intrigues criminelles d'une tonalité proprement gothique, puisqu'elles se dérouleront dans les grandes demeures des campagnes japonaises empreintes de l'esprit féodal d'antan.

Mais en vérité, au Japon, la plus grande partie de la production du roman de détective va très tôt s'abstraire du modèle anglo-saxon de l'énigme pour emprunter des voies divergentes, qui relèvent autant des traditions propres de ce pays que du destin social et politique qu'il subit alors.

## II. Convergences

Le roman-problème constitue le reflet d'un certain état démocratique de la société, organisant l'équilibre des pouvoirs, où le judiciaire notamment a toute sa place, où le règne de la loi, le respect des libertés individuelles et l'égalité devant la loi priment au point que le détective paraît même souvent désarmé devant un criminel puissant ou retors. Il est donc significatif que le roman de détective soit, dans les années 1920-1930, non seulement en vogue dans les démocraties occidentales mais aussi en Allemagne, durant la brève expérience démocratique de la République de Weimar, plus longuement dans le Japon de l'ère Taishô et du début de l'ère Shôwa.

Par ailleurs, des convergences se manifestent dans le champ même du texte : les romans policiers se citent et se copient entre eux, de pays à pays, d'époque à époque, ou de traductions en créations. Cette référenciation intertextuelle presque synchronique atteint

parfois au parodique, par le réemploi de situations ou de personnages (Akechi Kogorô, le détective-fétiche de Ranpo, est un personnage à la Philo Vance, le détective mondain créé par Van Dine, lui-même avatar du chevalier Dupin de Poe).

Soumis à de véritables codes de conduite (voir infra), le genre se caractérise maintenant par son caractère fermé, ses procédés de production reproductibles dans son propre domaine ou transposables (domaines étrangers). Il est soumis à une sérialisation poussée, qu'illustrent souvent les formules-titre (ex. "*The Adventures of...*").

Dans la mesure où le roman-problème devient alors, dans les pays précités et grâce à l'essor de nouveaux médias, le modèle universel du "roman de détective" — une mécanique qui se veut parfaite mais qui est toujours à parfaire — diverses instances de légitimation et de critique vont se mettre en place.

### De nouveaux médias

De nouvelles collections apparaissent dans le paysage éditorial. En France, la collection du Masque est lancée en 1927 par Albert Pigasse, qui a quitté la maison Grasset pour fonder sa propre "Librairie des Champs-Élysées". Le n°1 de la collection n'est autre que *Murder of Roger Ackroyd*, *Le meurtre de Roger Ackroyd*, d'une Agatha Christie alors inconnue en France. Comme L'Empreinte, collection d'Alexandre Ralli créée en 1929, Le Masque va surtout se consacrer à la traduction des auteurs anglo-saxons, tels Edgar Wallace, Dorothy Sayers (1893-1957) ou John Dickson Carr (1906-1977). Instance de réception et de vulgarisation, la collection va rapidement susciter l'éclosion de talents nouveaux (S.A. Steeman y publie dès 1928). Au Japon, les *enpon* ("livres à un yen"), ouvrages de format réduit et bon marché, popularisent aussi le roman de détective ; une première anthologie du genre est d'ailleurs proposée sous ce format en 1927. Aux États-Unis, pays où, malgré l'essor du cinéma et de la radio, la lecture

est en constante augmentation (hausse du pouvoir d'achat et du temps libre, désir de promotion par l'exercice de la lecture chez les immigrants, etc.), les collections se multiplient autour de noms et logos bientôt familiers (Red Badge Novels, Main Line Mysteries, etc.). Les éditeurs proposeront bientôt des éditions bon marché, à couverture souple (les *paperbacks*), si populaires qu'elles supplanteront plus tard dans les années 40, les *pulp magazines*, pour l'heure, en plein essor.

Alors que disparaissent les *dime novels* — ces livrets à bon marché qui avaient charrié pêle-mêle tous les courants de la littérature populaire américaine depuis la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle, et notamment le roman d'aventures policières — apparaît en effet dès les années 1910 un nouveau support : celui qu'offrent des revues criardes, très bon marché, imprimées sur un papier de mauvaise qualité qui va les qualifier génériquement : les *pulps*. Certaines de ces *pulps* se spécialisent dans le roman policier : *Detective Fiction Weekly*, *Dime Detective*, *Thrilling Detective*, etc. L'une d'entre elles va être le vecteur de lancement du sous-genre du *hard-boiled*, la revue *Black Mask*, fondée par H.L. Mencken et George Jean Nathan. Elle rencontre un succès foudroyant (250 000 exemplaires fin 1920, l'année de sa création). Au milieu des années 20, un nouveau rédacteur en chef, Joseph T. Shaw, ancien combattant marqué par les horreurs de la première guerre mondiale, ne se satisfait plus des puzzles logiques en forme de récits policiers qui sont encore le lot de la revue. Il convainc Dashiell Hammet, qui collaborait déjà à *Black Mask*, d'élaborer un genre nouveau, plus réaliste, et d'y porter tout son effort de création. *Black Mask* devait, en trente ans, lancer des dizaines d'auteurs de *hard-boiled* et publier plus de 2500 de leurs romans, contes ou nouvelles. Mais aux USA, les radios (8 millions de postes dès 1928) et l'industrie cinématographique (cf. *Scarface*, *The Shame of a Nation*, de Howard Hawks, 1932), vont encore accroître la diffusion du nouveau sous-genre, que reprennent à leur tour d'autres *pulps* dédiés ou la bande dessinée (*comics*). En Europe, en France notamment, le cinéma

constitue déjà, depuis les années 10, un puissant relais du roman populaire d'aventures policières (cf. la série des *Zigomar* par Victorin Jasset, de 1910 à 1913 ; ou les plus célèbres *Fantômas* de Louis Feuillade, cinq épisodes sortis de mai 1913 à mai 1914).

Si la revue *Black Mask* (éditions Pro-Dist) est à l'origine du sous-genre du *hard-boiled* aux États-Unis, au Japon, c'est la revue *Shinseinen* (*Le nouvel adolescent*), lancée la même année 1920 et disparue juste un an avant *Black Mask* en 1950, qui est le principal vecteur de développement et de légitimation du *tantei-shôsetsu*, du début des années 20 (fin de l'ère Taishô) au milieu des années 30 (début de l'ère Shôwa). *Shinseinen*, qui appartient au groupe éditorial Hakubunkan, d'essence traditionaliste, est dans ses premières années une revue plutôt conservatrice qui cible le lectorat adolescent du monde rural. Mais elle constitue déjà une instance de réception majeure du roman-problème anglo-saxon, grâce à de nombreuses traductions ou retraductions beaucoup plus respectueuses des textes originaux que les traductions-adaptations des décennies précédentes (cf. la parution dans le numéro inaugural de janvier 1920 d'un roman d'Austin Freeman de 1911, *The Eye of Osiris*, *L'œil d'Osiris*, où apparaît le célèbre détective scientifique Thorndyke ; cette traduction est de Hoshino Tatsuo, 1892-1968, le traducteur des aventures d'Arsène Lupin). La revue va rapidement évoluer dans un style plus moderniste, s'intellectualiser quelque peu et se recentrer sur le public des adolescents et jeunes adultes des grandes villes, fasciné par la modernité. Le rédacteur en chef de *Shinseinen*, Morishita Uson (Iwa Tarô, 1890-1965), lui-même traducteur et écrivain, va susciter de sa propre initiative les vocations, tout comme Shaw à *Black Mask*, et faire éclore les talents nouveaux (Ranpo, Yokomizo, Mizutani Jun... ; ces deux derniers prirent d'ailleurs la relève d'Uson à la tête de la revue).



## Légitimation du genre et volonté de le théoriser

Le roman policier à énigme, assagi, corseté, intellectualisé, fascine alors de plus en plus les *establishments* littéraires. Entre 1910 et 1930, certains auteurs de littérature dite “pure”<sup>(13)</sup> s’essayaient au genre du roman de détective. Dans le domaine anglo-saxon, citons notamment : Galsworthy, Maugham, Huxley ou Hemingway. Dans le domaine japonais : Tanizaki ou Satô Haruo. En France, nombre d’auteurs consacrés apportent leur patronage et leurs ressources critiques au genre : Colette, qui fit véritablement plancher Simenon, son “petit Sim”, sur son style *a minima* ; Gide, adepte de Faulkner et de Hammett, qui tenait en 1939 Simenon pour le plus grand auteur vivant ; ou encore Cocteau qui s’émerveillait des ressources et des thèmes charriés par le genre policier ; sans parler des Surréalistes qui s’emparent de ses icônes.

Il appartenait aux Anglo-saxons, maîtres de l’âge d’or, de tenter de codifier génétiquement le roman de détective. En 1924, l’Anglais R. Austin Freeman (1862-1943) rédige un essai intitulé *Art du roman policier*, mais c’est l’Américain Van Dine qui édicte les plus célèbres règles du genre. Au nombre de vingt, elles paraissent dans l’*American Magazine* en 1928 et achèvent de figer le roman-jeu anglais. Ces règles sont un mélange de règles génériques (“règle 1 : le lecteur et le détective doivent avoir des chances égales de résoudre le problème” ; “règle 15 : la clé de l’énigme doit être apparente tout au long du roman”), de règles de bon sens (“règle 8 : le problème policier ne doit être résolu que par des moyens appartenant au domaine de la réalité”), de règles illégitimes heureusement contestées dans la pratique (“règle 3 : le véritable roman policier ne doit pas comporter d’intrigue amoureuse” ; “règle 16 : il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longues descriptions, d’analyses psychologiques subtiles ou de souci de créer une atmosphère.”), de règles particulièrement absurdes enfin, quand même elles ne traduisent de purs préjugés de

classe (“règle 11 : l’auteur ne doit jamais prendre le coupable parmi le personnel domestique. ... Le coupable doit être un personnage méritant l’attention”).<sup>(14)</sup> Ronald Knox (1888-1957) devait à son tour proposer un décalogue en 1929, dans une préface à une anthologie, mais ces dix règles eurent moins de retentissement. Dans le même temps qu’ils le légitiment, la plupart de ces critiques, issus de classes aisées, entendent confiner le genre en marge de la “vraie” littérature. Ils en font, pour reprendre le mot de Simenon, du roman “semi-littéraire”, intelligemment conçu mais qui doit être exempt de littérarité.

En France, plusieurs théoriciens légitiment à leur tour le roman policier auprès d’un public averti. Régis Messac publie, en 1929, *Le ‘Detective novel’ et l’influence de la pensée scientifique*, et Claude Aveline, poète et écrivain déjà reconnu par ailleurs, plaide, dans les préfaces de ses œuvres, pour lui donner un véritable “droit de cité”; il veut “entourer l’énigme policière d’humanité, de sensibilité”; il revendique un “droit à la distraction” pour les auteurs comme pour les lecteurs du genre. En Allemagne, Siegfried Kracauer avait rédigé plus tôt encore, de 1922 à 1925, son remarquable *Der Dektiv-roman*, traité des plus originaux puisqu’il soumet le roman policier à une véritable discussion théologique.

Des auteurs japonais reprendront à leur compte le sempiternel débat sur la vraie nature et fonction du roman de détective (cf. notamment la querelle, étalée au long de l’année 1935 dans les colonnes de la revue *Profiru*, entre l’auteur de nouvelles policières logiques et scientifiques Kôga Saburô, 1893-1945, et Kigi Takatarô, 1897-1965, partisan d’une plus grande littérarité mais aussi d’un plus grand réalisme dans le roman de détective japonais).

### Instances de légitimation

Des prix littéraires voient le jour, qui sanctionnent,

encouragent et légitiment les productions nationales tel, en France, le Prix du Roman d'Aventures, fondé en 1930 par Albert Pigasse, créateur du Masque. Son jury comprenait Kessel, Mac Orlan ou Carco, figures populaires et figures du populaire. Il devait consacrer coup sur coup deux auteurs importants pour le renouveau du genre dans le domaine francophone : Pierre Véry, premier lauréat avec *Le testament de Basil Crookes* ; suivi, en 1931, par le belge Stanislas-André Steeman avec *Six hommes morts*.

De manière plus informelle, les grandes revues dédiées au genre multiplient les concours de nouvelles, ouvrant leurs colonnes aux lauréats. Au Japon, Edogawa Ranpo, parfait inconnu jusqu'alors, fut promu de la sorte par *Shinseinen*, qui publia coup sur coup ses deux premières œuvres : *Nisen Dôka, La pièce de deux sen* en avril 1923, et *Ichimai no kippu, Un ticket*, en juillet 1923. *Nisen Dôka* passe toujours, de nos jours, pour être le chef d'œuvre inaugural du genre policier au Japon.

Par ailleurs, le *Detection Club* est créé à Londres en 1929 comme une véritable académie du roman policier où vont se retrouver les tenants déjà célèbres du genre (Chesterton, Crofts, Christie, Wade, etc.). Pourtant, c'est l'un des ses membres les plus éminents, Anthony Berkeley Cox (alias Francis Iles, 1893-1971), qui s'interroge en 1930 sur l'avenir immédiat du roman à énigme : "le roman policier est appelé à évoluer vers un roman à intérêt policier ou criminel retenant l'attention du lecteur par des éléments moins mathématiques que psychologiques".<sup>(14)</sup> Quelques années plus tard (1937), à Nagoya, au Japon, dans une conférence de vulgarisation opérant une véritable taxinomie des tours et astuces du roman-jeu, Edogawa Ranpo devait se faire l'écho de cette même préoccupation.<sup>(15)</sup>

Au Japon encore, l'Association du 21 (*Nijûichinichi-kai*) regroupant des auteurs représentant les grands courants de la littérature populaire, ainsi que leur revue-organe *Taishû Bungei* (*Littérature populaire*) plus éphémère, joueront aussi ce rôle d'instance

de débats et de légitimation normative, à partir de 1926. La revue *Shinseinen*, parmi d'autres, constitue également une tribune critique où se succèdent les analyses du roman de détective et où se déploient les polémiques.

### III. Divergences

En vérité, l'idée d'une société ou d'un milieu parfaitement rationalisé que véhicule le roman-problème anglo-saxon — roman qui se veut international, partout transposable — est intenable, qui ne prend pas en compte les particularités nationales, leurs évolutions diachroniques.

Ainsi, le phénomène de traduction et de réception des œuvres policières de pays à pays, avec la part d'arbitraire et d'imprécision qu'il comporte (inséminations partielles de formules et de thèmes; traductions fautives ou librement adaptées, re-crétions), a engendré d'intéressantes distortions. Pour ne prendre qu'un exemple, des auteurs mineurs, oubliés de nos jours, ont pu avoir une influence déterminante sur le développement du genre. Ainsi dans le domaine japonais, la surprenante influence des Français Fortuné du Boisgobey, grand plagiaire de Gaboriau, ou Maurice Level (1876-1936), auteur de romans de terreur et d'introspection, du Suédois Duse, de l'Anglais L. J. Beeston (1874-1963), etc.

Sur le fond, le modèle du roman-problème à l'anglaise va être subverti par deux nouveaux et importants projets romanesques, le roman noir américain et le roman poétique/réaliste francophone, aux affinités proches du premier mais aux modalités et tonalités hétérogènes.<sup>(16)</sup>

Dans le domaine francophone, sans doute conviendrait-il d'ailleurs de parler d'inflexions plutôt que de profondes divergences. Si les auteurs français oubliés des années 20 respectent bien les données

essentielles du roman à énigme, leur imitation se fait parfois parodique et représente déjà une manière de mise à distance. Les auteurs des années 30, quant à eux, s'intéressent de plus en plus à l'atmosphère criminelle, infléchissant le style et la construction du drame policier en faveur de cette dernière. Le contexte du crime génère de l'angoisse mais aussi de la poésie (déjà en germe chez Leroux)<sup>(17)</sup> voire un certain merveilleux (Véry). Détailler ce contexte, c'est brosser une fresque de la société, peindre le crime aux couleurs du réalisme poétique qui anime alors le cinéma français (cf. *Le jour se lève*, de Marcel Carné, 1939). Simenon va s'emparer du genre et en faire un véritable roman de l'existence (n'est-ce pas cela, enfin, la définition de la littérature "pure" ?) où "l'humain", terme éminemment simenonien, prime et remet en question le légal. Bientôt, Georges Simenon n'aura plus qu'à retrancher la part d'enquête criminelle pour élaborer ses romans de la destinée (ex. *Les fiançailles de M. Hire*, 1933), ce deuxième versant plus ouvertement "littéraire" de son œuvre.

C'est encore en France que l'accent est mis, depuis longtemps, sur le personnage du criminel, parfois de manière légèrement parodique pour faciliter le processus d'identification. Arsène Lupin est un gentleman-cambrioleur qui ridiculise Ganimard et sa police de bras-cassés ; mais c'est aussi un franc-tireur qui conteste l'ordre établi, la grande et haute société : ploutocratie et ses obligés institutionnels. Plus réactionnaire qu'anarchiste, il est farouchement patriote. C'est au fond un nationaliste conservateur dans une France de l'entre-deux-guerres qui connaît diverses formes de stagnation et de contestation (multiples scandales politiques encourageant la contestation des valeurs républicaines de 1900 à 1930).

Un retour au respect de l'ordre établi s'opère néanmoins dans le roman policier francophone à la fin des années 20, qu'incarnent précisément ces nouvelles figures placides de policiers enquêteurs (Maigret chez Simenon, Rivière chez Aveline). Les classes moyennes, friandes de ce roman "populaire", adhèrent fondamentalement à la

démocratie et aux institutions qui protègent encore un certain temps l'ordre républicain.

Aux États-Unis, le surgissement du *hard-boiled* s'explique par un contexte social et politique en plein bouleversement. Alors que l'Amérique invente de nouvelles cités (explosion démographique en Californie notamment, économique et industriel à New York ou Chicago), elle invente aussi de nouveaux crimes et de nouveaux criminels. La Prohibition (instaurée de 1920 à 1933) génère d'immenses profits pour les criminels qui s'organisent en gangs. Si bien que le contrôle de la criminalité se renverse : ce ne sont plus les politiciens qui peuvent s'acheter des malfrats comme autrefois mais l'inverse. La police est ou corrompue ou impuissante (il faut attendre les années 30 pour constater une reprise en main par l'État fédéral). Les icônes du roman naissant sont tout naturellement l'automobile et la mitrailleuse. Mobilité et violence pure font irruption dans le roman de détective<sup>(18)</sup> jusqu'à lui imprimer un style radicalement nouveau : composition hachée, langage familier, voire ordurier, descriptions concises mais implacables de la violence, mépris pour la traditionnelle sentimentalité populaire. La violence qui traverse le *hard-boiled* n'est jamais gratuite, elle provient bien de la corruption des villes et de ses habitants, où bas-fonds et haute société se rejoignent dans une même dépravation, se prêtent mutuellement concours. Le détective du *hard-boiled* devient le témoin solitaire, démuné, désabusé, souvent victime, de la violence et de la corruption. En romantique, voire en figure christique qui s'ignore, il s'efforce désespérément de pallier l'absurde et le désespoir qui l'entourent.

Alors que la structure du roman à énigme est standardisée et son style relativement homogène, le roman noir américain développe une écriture de rupture, descriptive des comportements (*behaviorist*), quasiment cinématographique ; et l'on connaît le succès des films noirs du temps qui s'en inspirent directement.

Il n'est pas jusqu'au roman à énigme anglais, alors même qu'il est à peu près érigé en norme universelle, qui ne manifeste une originalité propre à ce pays et ne soit réductible à une sensibilité toute victorienne. Plus ou moins élaboré en réaction au roman d'aventures, très en faveur durant la période de l'empire triomphant d'avant la Grande Guerre, le *detective novel* signe l'atonie de l'Angleterre de l'entre-deux-guerres, opère une distanciation névrotique (pas de chair, pas de sexe, pas de violence brute dans le roman anglais; pas non plus de prétentions esthétiques), invite à un repli sur des valeurs conservatrices (le petit village de la campagne anglaise cher à Miss Marple), en même temps qu'il offre une fuite dans le jeu, à quoi, idéalement, il se réduit lui-même. La dimension ludique tend d'ailleurs alors à s'emparer du pays tout entier, véritable conduite d'évasion : fièvre des jeux de société (bridge, bingo, mah-jong, etc.), des paris (bookmakers, courses de lévriers), des amusements de toutes sortes, comme ceux qu'offrent aux classes populaires la station balnéaire de Blackpool, ce Las Vegas du Lancashire en plein essor.

Au Japon, les quelques œuvres considérées comme orthodoxes comportaient déjà des éléments de fantastique. Tout le reste, c'est-à-dire l'essentiel des nouvelles qui continuent d'être estampillées *tantei shōsetsu*, prend la voie d'un chemin "divergent" (*henkaku-ha*) s'éloignant de plus en plus du roman-jeu classique. Les histoires de passions perverses, les contextes anormaux, les ambiances et effets fantasmagoriques supplantent la *detective-story* classique, où la logique permet de résoudre un crime dans un environnement social réaliste. Edogawa Ranpo est le grand maître des emboîtements narratifs (récit ou dialogue ouvrant à de nouveaux récits), psychologiques (héros aliéné s'enfermant dans le rêve) et physiques (héros s'enfermant dans des combles, un placard, un fauteuil, une sphère creuse recouverte intérieurement d'une surface-miroir). Dans le même qu'il fonde le genre dans sa rigueur, Ranpo le subvertit aussitôt

dans des nouvelles qui mettent en scène l'aliénation poétique (*Oshie to tabi suru otoko*, *Mirage*, 1929), la passion sensuelle (*Ningen isu*, *Le fauteur humain*, 1925), le voyeurisme (*Yane.ura no sanposha*, *Le promeneur sous les toits*, 1925) et la folie (*Kagami-jigoku*, *L'enfer des miroirs*, 1926). À la limite, il n'y a plus ni criminel ni victime, encore moins enquête, mais relation et délectation de tourments fantasmagoriques sur fond de motifs criminels. Ce genre de divergences fulgurantes atteindra des sommets d'esthétique morbide dans le courant *ero-guro-nonsense*, l'absurde érotico-grotesque (cf. cet autre chef d'œuvre de Ranpo : *Imo-mushi*, *La chenille*, 1929). D'autres auteurs japonais explorent des voies de traverse plus sereines. Ôshita Udaru (Kinoshita Tatsuo, 1896-1966 ; cf. *Hirukawa Hakase*, *Le Professeur Hirukawa* 1929) veut être "un romantique réaliste" et appelle au dépassement du roman-problème : "il faut encourager les efforts qui visent à sortir le roman de détective de l'étouffement du pur roman de résolution" (in journal *Tôkyô Nichi Nichi*, juillet 1931).

En attendant ce dépassement qui ouvre sur le roman de déduction à portée sociale d'après-guerre (*shakai-ha suiri shôsetsu*), le *tantei shôsetsu* japonais, qui n'a presque plus rien des attributs du roman de détective hormis le nom, va s'enfoncer toujours plus avant dans ses divergences,<sup>(19)</sup> hâves de sa survie, à mesure que s'accroissent sur le monde éditorial le contrôle et la censure du pouvoir militaro-fasciste, à mesure aussi que disparaît — si tant est qu'elle ait jamais existé — la protection des libertés publiques. Refusant la sombre réalité sociale et politique, les écrivains du *tantei shôsetsu*, pareils à "des poissons des abysses aux organes déformés", cultivent de remarquables "rêves d'aliénés, des œuvres qui apparaissent de nos jours comme autant de phosphorescences brillant dans les replis obscurs de l'histoire" (Gonda, in *Nihon tantei sakka-ron*, *Les auteurs japonais du roman de détective*, pages d'introduction). Fascinés par le moderne (cf. le sous-genre du roman de détective scientifique) et les romanciers modernes (cf. les notations "sensitives" du courant *shin-*



*kankaku-ha* expérimenté par le jeune Kawabata Yasunari), ils réemploient aussi les matériaux anciens de la littérature populaire d'Edo ou de la fin du shogounat (relations de crime hautes en couleurs, esthétisation et théâtralisation du crime et des passions). Retranchés du monde, enfermés dans cette coquille vide et creuse que devient alors le roman de détective, qui roule et roule, autonome, de moins en moins rattaché au genre tel qu'il continue de se développer en Occident, les romanciers japonais et leurs héros, renvoyés à leurs fantasmes, sont captivés par les diffractions chatoyantes d'une conscience aliénée, comme dans *Dogra Magra*, 1935, cet extraordinaire roman<sup>(20)</sup> de Yumeno Kyûsaku (1889-1936). Ils continuent de nous en rendre captifs.

#### IV. En conclusion

Si le roman à énigme reste, au cours des années 1920, la forme et même le moule de référence, la fin de la décennie voit la création d'un nouveau roman de détective à forte connotation de critique sociale, le *hard-boiled*, ou encore, et surtout en Europe, un genre policier empreint d'un réalisme social qui met subrepticement en lumière les oppositions et transgressions de classes (le regard du commissaire Maigret découvre les mésalliances, les déchéances ; il annoblit les humbles). Le roman noir, avatar du vieux roman terrifiant, subsiste et se transforme en roman du criminel ou de la victime. Au Japon, le roman de détective est fortement dévié vers le genre fantastique ou morbide, manifestations d'un authentique refoulé social. Ailleurs, il s'éteint tout à fait dans les dictatures fascistes.

Genre trop tôt déclaré borné, le roman policier, dans le même temps qu'il finit d'explorer les modalités du roman-jeu, renouvelle puissamment ses thèmes et ses formules, en fonction des évolutions socio-historiques ou esthétiques de chaque domaine culturel considéré, en fonction aussi des nouveaux horizons d'attente d'un lectorat

remanié.

À la recherche de toujours plus d'effets (surprise, angoisse, inattendu, critique, fantastique, merveilleux, humour même), et en ce sens si mobile malgré son armature encore orthodoxe, le roman policier, au tournant des années 30, brise peu à peu le carcan des normes. On commence seulement alors à découvrir que ce type de fiction est bien plus que la somme de ses parties, rouages qui ont jusque là exagérément accaparé l'attention, et qu'il peut mettre valablement en scène les crises et les faillites de l'époque (déclin du positivisme et du scientisme, remise en question de la démocratie formelle, du bien-fondé de la légalité ; essor du matérialisme, des idéologies de révolution sociale ou raciale). Symbole et même baromètre de sociétés inquiètes aux valeurs bouleversées, il offre de nouveaux mythes à une nouvelle civilisation urbaine, productiviste mais déjà consumériste. Capable de s'auto-parodier, il atteint parfois au tragique et à l'absurde. Le roman policier des années 20 et 30, roman médian, objet critique, produit, consommé, exporté, importé et imité à l'échelle mondiale, et qui enfante de fécondes divergences, incarne donc exemplairement la modernité, ses enjeux et ses conflits esthétiques, sociaux-culturels ou politiques. Au tournant des années 30, il devient le roman de la désillusion du moderne.

#### NOTES

(1) Anna Katharina Green en fait le sous-titre d'une de Des œuvres, *XYZ - a detective story*, en 1883. Terme qui sera très vite repris au Japon en une traduction littérale : *tantei shōsetsu*. Les *tantei jitsuwa*, "histoires véridiques de détective", abondent dans les années 1880-1900, traductions très remaniées de relations d'affaires criminelles occidentales. L'ancêtre du roman de détective au Japon (le *tantei shōsetsu*) est sans doute *L'étrange affaire Jonker* (*Yongeru no kigoku*), traduction-adaptation par Kanda Takahira et Narushima

Ryûhoku d'un récit criminel hollandais, parue en 1877 dans la revue *Kagetsu Shinshi*.

(2) Dennis Wheatley (1897-1977), poussera la logique ludique du roman-problème jusqu'au bout, en confectionnant de véritables jeux de déduction avec indices matériels glissés parmi des documents d'enquête (cf. *Murder off Miami*, 1936); il ne reste alors plus du roman proprement dit que sa couverture-dossier.

(3) Boileau et Narcejac parlent même "d'automates perfectionnés".

(4) Pour Raymond Chandler, il convenait "de restituer le meurtre à la catégorie d'individus qui le commettent pour de vraies raisons et pas seulement pour fournir un cadavre au lecteur ; et qui le font avec les moyens du bord, non avec des pistolets de duel ouvragés ou du curare..." in *The simple art of murder* (trad. Jean Bourdier).

(5) Titre éponyme d'un roman de W. R. Burnett (1949).

(6) En France, le sous-genre devait être importé — mal traduit, coupé, déformé — dans la *Série Noire*, collection *ad hoc* créée chez Gallimard par Marcel Duhamel en 1945.

(7) Tiré de la *Complainte de Fantômas*, de Robert Desnos, interprétée à Radio-Paris, en 1933, par une chorale dirigée par Antonin Artaud, sur une musique de Kurt Weill.

(8) À la parution de ses premières aventures, en février 1911, c'est un véritable ange de la mort, de cette mort collective qui se rapproche. De même qu'au Japon, Akutagawa Ryûnosuke a ressenti dès 1927, avec une sensibilité digne d'un sismographe, cette "étrange inquiétude" qui préfigurait le destin tragique de son pays dans les décennies suivantes, de même, le personnage de Fantômas, séduisant mais maléfique, omniprésent et protéiforme, ridiculisant et désorganisant à plaisir la société, annonce-t-il les horreurs toutes proches de la première guerre mondiale.

(9) L'Espagne subit alors l'autoritarisme de Primo de Rivera avant les convulsions sociales menant à la guerre civile. Il faudra attendre les essais romanesques et les écrits théoriques de l'argentin Jorge-Luis

Borges (1899-1986) pour une véritable inauguration du genre en langue espagnole.

(10) Il n'est pas indifférent que les trois auteurs policiers allemands cités aient été, respectivement, une historienne et écrivaine antifasciste, un auteur attaché à sa judéité, un sympathisant du parti communiste qui choisira l'exil.

(11) En vérité, la toute première œuvre originale du domaine japonais du roman de détective est une longue nouvelle logicienne : *Muzan, Horrible*, parue en 1888. Elle respecte parfaitement l'orthodoxie du genre (fait-divers sanglant, prémises et indices, enquête, double enquête même car menée par deux inspecteurs que tout oppose, brillant raisonnement déductif qui s'appuie sur des preuves obtenues au moyen d'une véritable investigation scientifique, dénouement-coup de théâtre, catharsis avec évocation de la scène de meurtre qui donne une touche finale de *thriller*). Elle est aussi en prise sur son époque car elle réalise une sorte de miniature des contradictions sociales et politiques du début de l'ère Meiji. Son auteur en est Kuroiwa Ruikô (1862-1920), journaliste influent, penseur, agitateur même, traducteur remarquable d'œuvres de Gaboriau, Boisgobey, H.G. Wells mais aussi des *Misérables* de Victor Hugo. Malgré son orthodoxie et sa grande qualité de construction et d'écriture, *Horrible* passa à peu près inaperçue et la tentative, coup de maître pourtant, ne fut pas rééditée de sitôt. L'horizon d'attente n'était pas encore constitué dans le lectorat japonais vis-à-vis d'une production nationale dans ce genre nouveau.

(12) Suivant l'usage japonais, le patronyme est indiqué en premier, suivi du prénom.

(13) La littérature populaire en général et le roman policier en particulier constituent-ils de la littérature "impure" ? La frontière entre les deux littératures a considérablement perdu de sa pertinence de nos jours aux États-Unis et en France, et même au Japon. À l'époque, le roman policier, roman intellectuel, prisé plus que "populaire", véritable roman médian offre à certains écrivains reconnus

un moyen de transgression idéal, alors même que perdure la dichotomie entre “bonne” et “mauvaise” littérature.

(14) Traduit et cité par Jean Bourdier dans son *Histoire du roman policier*.

(15) Cf. notre article paru dans la *Meiji-Gakuin Ronsô*, 1995.

(16) L'engagement politique du *hard-boiled* est indéniable (Hammett, Chandler) mais n'est pas la préoccupation d'un Simenon, conservateur avoué. Par ailleurs, si la figure massive du “dur-à-cuire” qu'anime un sens de la justice désespéré, peut évoquer celle de Maigret, c'est un personnage bien plus mobile que ce dernier, et il est fort peu intériorisé à l'inverse du commissaire. Ses actes le définissent tout entier qui sont des réactions aux agissements coupables. Le “privé” américain est donc décrit par son comportement (principe littéraire du *behaviorism*), quand Maigret baigne dans une fiction réaliste mais aussi psychologique, voire intimiste. Enfin, le mécanisme classique de l'énigme et de son élucidation devient secondaire au point d'être parfois complètement dérouteré dans le *hard-boiled* (cf. l'incohérence du scénario mis au point par Faulkner pour l'adaptation à l'écran du *Grand sommeil*, de Chandler) alors que ce mécanisme orthodoxe d'enquête et de déduction reste globalement respecté dans la fiction simenonienne.

(17) Cf. la célèbre phrase qui fit le bonheur des Surréalistes : “le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat” (in *La Chambre jaune*).

(18) Encore qu'on pourrait trouver dans l'œuvre de Conan Doyle les prémices du *hard-boiled* : Sherlock Holmes est certes un adepte de l'archet, un visionnaire monstre de logique qui se drogue à la cocaïne ; mais c'est aussi un homme d'action qui n'hésite pas à faire le coup de poing en maintes aventures (cf. *The Red-Headed League*, *L'association des hommes roux*, 1891, ou *His Last Bow*, *Son dernier coup d'archer*, 1917). Il sait s'entourer d'une bande d'indicateurs juvéniles, qui parcourent pour lui les bas-fonds de Londres à la recherche d'indices

ou à la traîne de suspects. Les *Aventures de Sherlock Holmes* constituent une œuvre totale, porteuse de nombre d'évolutions ou d'involutions ultérieures.

(19) On sait que le *tantei shōsetsu* a donné naissance à des genres connexes comme la science-fiction ou le *torimono-chō*, roman d'enquêtes criminelles se déroulant à l'époque d'Edo.

(20) Roman stupéfiant qui "dépassé les bornes" (cf. introduction à *Dogra Magra*, trad. Patrick Honnoré, Picquier, 2003 ; voir aussi [www.dogramagra.net](http://www.dogramagra.net)).

### BIBLIOGRAPHIE

- AZIZA Claude & REY Anne, *La littérature policière*, Pocket, Paris, 2003.
- BENVENUTTI, RIZZONI & LEBRUN, *Le roman criminel*, L'Atalante, Paris, 1982.
- BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier*, Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1975.
- BOURDIER Jean, *Histoire du roman policier*, Éd. de Fallois, Paris, 1996.
- DELEUSE Robert, *Les maîtres du roman policier*, Bordas, Paris, 1991.
- DUBOIS Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Nathan, Paris, 1992.
- GONDA Manji, *Nihon tanteisakka-ron (Les auteurs japonais du roman de détective)*, Yūshisha, Tôkyô, 1992.
- HASEBE Fumichika, *Nihon misuteri shinkaron (Traité d'évolution du roman policier japonais)*, Nippon Keizai Shinbunsha, Tôkyô, 1993.
- HOVEYDA Fereydoun, *Histoire du roman policier*, Éd. du Pavillon, Paris, 1965.
- ITÔ Hideo, *Taishō no tantei shōsetsu (Les romans de détective de l'ère Taishō)*, San-ichi Shobō, Tôkyô, 1991.

- ITÔ Hideo, *Shôwa no tantei shôsetsu (Les romans de détective de l'ère Shôwa)*, San-ichi Shobô, Tôkyô, 1993.
- JORDY Philippe, *Edogawa Ranpo et les vicissitudes du roman criminel*, in *Meiji-Gakuin ronsô* (Revue de l'Université Meiji-Gakuin), N°561, Tôkyô, 1995.
- LACASSIN Francis, *Mythologie du roman policier*, 2 vol., 10/18, Union générale d'éditions, Paris, 1974.
- LEROY Lad Panek, *Probable cause : crime fiction in America*, Bowling Green State University Popular Press, Ohio, 1990.
- MESPLÈDE Claude, *Dictionnaire des littératures policières*, 2 vol., Ed. Joseph K., Paris, 2003.
- NAKAJIMA Kawatarô, *Nihon suiri shôsetsu-shi (Histoire du roman policier japonais)*, Tôkyô Sôgensha, Tôkyô, (vol. 1) 1993, (vol. 2) 1994, (vol. 3) 1996.
- NARCEJAC Thomas, *Une machine à lire : le roman policier*, Denoël, Paris, 1975.
- RIVIÈRE François, *Les couleurs du noir*, Éd. du Chêne, Paris, 1989.
- SAINT-MARTIN Francis, *Les pulps*, Encrage, Paris, 2000.
- SAKAI Cécile, *Histoire de la littérature populaire japonaise*, L'Harmattan, Paris, 1987.
- Shinseinen dokuhon (Manuel pratique de la revue Shinseinen)*, ouvrage collectif du cercle d'étude de *Shinseinen*, *Shinseinen Kenkyûkai*, Sakuhin-sha, Tôkyô, 1988.
- Twentieth-Century Crime and Mystery Writers*, REILLY M. John et al., St. Martin's Press, New York, 1980.
- VANONCINI André, *Le roman policier*, P.U.F., Paris, 1993.