

Extrême-Orient
Extrême-Occident

Extrême-Orient Extrême-Occident

39 | 2015

Corps souffrants dans les littératures de la Chine et du Japon au XXe siècle

Cadavre vivant et pantin désarticulé : souffrance et reconfiguration des corps dans l'œuvre d'Edogawa Ranpo

Gérald Peloux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/extremeorient/519>

DOI : 10.4000/extremeorient.519

ISBN : 978-2-84-292-449-2

ISSN : 2108-7105

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2015

Pagination : 85-118

ISBN : 978-84292-447-8

ISSN : 0754-5010

Référence électronique

Gérald Peloux, « Cadavre vivant et pantin désarticulé : souffrance et reconfiguration des corps dans l'œuvre d'Edogawa Ranpo », *Extrême-Orient Extrême-Occident* [En ligne], 39 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/extremeorient/519> ; DOI : 10.4000/extremeorient.519

Cadavre vivant et pantin désarticulé : souffrance et reconfiguration des corps dans l'œuvre d'Edogawa Ranpo

Gérald Peloux

Le 2 août 1928, Hitomi Kinue¹ termine à la deuxième place de la finale de l'épreuve du 800 mètres demi-fond féminin aux Jeux Olympiques d'Amsterdam. Moment historique pour le sport moderne japonais : c'est la première fois qu'une athlète de ce pays remporte une médaille olympique². Un an après, jour pour jour, commence à paraître le nouveau roman d'Edogawa Ranpo (1894-1965), intitulé *L'Homme-araignée (Kumo otoko)*³. Comme à son habitude, l'auteur de romans policiers le plus en vue à cette époque y décrit de manière rocambolesque la découverte des corps des victimes de meurtres. La première d'entre elles est kidnappée pour être ensuite tuée. Son corps, démembré, est retrouvé morceau par morceau dans des moulages de parties de corps humains distribués dans des écoles d'art. Sa sœur, Satomi Kinue, partie à sa recherche, est à son tour enlevée : elle est retrouvée morte, noyée dans un aquarium près de Kamakura, l'ancienne capitale shogunale.

Hitomi Kinue–Satomi Kinue. Cette quasi-identité anthroponymique ne peut être le fait du hasard, d'autant plus que le récit d'Edogawa Ranpo est publié alors que l'athlète est au sommet de sa carrière⁴ et que le sport, en tant qu'activité physique, est au centre des préoccupations du monde de l'édition de l'époque⁵.

-
1. Nous respectons l'usage japonais pour la transcription des noms de personnes en indiquant en première position le patronyme.
 2. Voir Tamura 1995 : 34-35.
 3. Publiée d'août 1929 à juin 1930.
 4. « Hitomi » est aussi un nom qu'affectionne l'écrivain puisqu'il l'utilise pour trois autres personnages dans différents récits. La signification de ce nom que l'on pourrait traduire, d'après les caractères chinois (人見), par « regarder les hommes » n'a sans doute pas laissé indifférent Ranpo pour qui la question du voyeurisme est fondamentale. Enfin, *hitomi* 瞳 signifie aussi « pupille ».
 5. Voir Wada 1999 : 188-217.

Hitomi Kinue donne à voir un corps de sportive transformé par les entraînements réguliers pour atteindre à une certaine beauté moderne, théorisée dès la fin du XIX^e siècle⁶. Cette image d'un corps sportif qui se veut en communion avec la Nature est largement reprise au Japon dans les années vingt et trente au cours desquelles le corps – surtout féminin – devient un thème majeur de la culture populaire qualifiée par le mot-valise *ero-guro-nansensu* (« érotique-grotesque-nonsense »)⁷. Dans l'un des multiples ouvrages illustrés de cette période, le *Nouveau guide illustré de l'insolite et de l'avant-garde* (*Gendai ryôki sentan zukan*, 1931), outre les chapitres consacrés, par exemple, à « l'érotisme », aux « revues de cabaret », aux « bizarreries », un chapitre de quinze pages est entièrement dédié au sport (golf, patinage sur glace, plongeon, boxe, rugby, gymnastique) avec une mise en scène particulièrement importante du corps féminin⁸. Si ce chapitre présente exclusivement des illustrations de corps sportifs dans leur intégralité, les commentaires des légendes, quant à eux, accordent une importance particulière aux jambes. Une lecture d'ensemble de l'ouvrage renforce cette impression de fragmentation physique : le corps est visuellement disséqué, tronqué, présenté en plusieurs parties (visages, nez, oreilles, jambes), transformé (tatouages). Les textes présents dans la seconde partie du guide participent aussi de ce phénomène en magnifiant certaines parties du corps féminin, par exemple les fesses dans *Le Second Visage* (*Dai ni no kao*) de Maruki Sado⁹.

Edogawa Ranpo reprend, dans les premières livraisons de *L'Homme-araignée*, toutes ces images et ces thématiques. Les deux sœurs représentent, à travers leurs morts et la mise en scène de leurs corps, les deux pôles d'un type de beauté largement mis en avant au cours de cette période : Satomi Kinue

-
6. Qu'on pense au mouvement naturiste en Europe, surtout en Allemagne avec Heinrich Pudor et son ouvrage *Nacktkultur* (1893), le mouvement des *Wandervögel* et la création du FKK (*Freikörperkultur*) en 1918. Voir, pour les développements dans l'Allemagne de Weimar, Willett 2011.
 7. Sur cette thématique on pourra consulter, en langue occidentale, Silverberg 2009 et Driscoll 2010. Ils traitent largement de l'*ero-guro-nansensu*, mais selon deux perspectives différentes. Le premier s'intéresse plus particulièrement à la question de l'érotisme féminin, le second s'appuie largement sur les théories post-coloniales.
 8. Sur les quinze pages, dix sont exclusivement consacrées à des activités exercées par des femmes. Les chapitres du recueil sont les suivants : « Érotique », « Grotesque », « Nonsense », « Revues de cabaret », « Vues étonnantes », « Sport », « Avant-garde », « Poses », « Bizarreries ».
 9. Maruki 1931 : 12-15. Maruki Sado 丸木砂土, transcription phonétique de « Marquis de Sade », est le pseudonyme évocateur de Hata Toyokichi 秦豊吉 (1892-1956), écrivain, traducteur (de langue allemande) et entrepreneur culturel.

flotte dans l'aquarium telle une sirène, Ranpo n'hésitant pas à utiliser plusieurs fois l'adjectif qualificatif « beau¹⁰ » pour décrire la victime. D'autre part, sa sœur Yoshie, femme de son temps – elle cherche un emploi de secrétaire dans un immeuble ultra-moderne¹¹ – « déploie » les morceaux de son corps dans la capitale japonaise.

Tous ces corps féminins, celui de Hitomi Kinue et ceux des sœurs Satomi, qu'ils appartiennent à la réalité ou à la fiction, constituent l'expression d'une nouvelle approche du corps de la femme en ce début du XX^e siècle à travers différents symboles : sport, nouveaux métiers, architecture moderniste, société de loisirs. La beauté de ces corps s'appréhende grâce à leurs mouvements, à leur vitesse, à leurs poses¹². De ce point de vue, Edogawa Ranpo ne fait que reprendre les paradigmes littéraires en vigueur alors : en s'appropriant le corps féminin moderne, il décline lui aussi l'une des thématiques dominantes chez les auteurs de littérature populaire japonaise en cette période d'expansion massive de la lecture et de l'édition¹³.

Cependant, Ranpo semble ne laisser que peu de place à l'expression de la souffrance physique, alors même que son œuvre policière prolifique est considérée comme étant l'une des plus complaisantes envers les descriptions brutales des sévices infligés au corps humain¹⁴. Une analyse attentive de ses textes, quand bien même la violence y est particulièrement présente avec une « débauche » de corps maltraités, révèle en effet paradoxalement un phénomène étonnant : la description attendue de la souffrance physique n'est jamais effectuée à travers le corps supposé souffrir. Elle laisse généralement la place à une présentation taxinomique des transformations, des malformations, des transgressions, des déformations corporelles. En outre, exprimer la souffrance

-
10. *Utsukushii* 美しい : « Belle sirène », « beau visage », « beau cadavre » (Edogawa 2005 : 202-203).
 11. La description du lieu de travail de Yoshie fait écho au *Marunouchi Building* 丸の内ビルディング (plus connu par son abréviation *Marubiru* 丸ビル), immeuble de bureaux et de magasins à Tôkyô construit dans le quartier d'affaires de Marunouchi en 1923 et considéré comme le paragon de l'architecture moderniste. Ce bâtiment sera souvent cité dans des romans, des chansons, en tant qu'emblème de la modernité des années vingt. Il a été détruit en 1999.
 12. Voir Akita 1994 : 131-144.
 13. Voir Nagamine 2001 : 97-157.
 14. Ainsi, en 1994, pour le centenaire de la naissance de l'écrivain, la série de « Numéros spéciaux » de la revue *Taiyô* (Soleil), *Les numéros spéciaux de "Soleil" (Bessatsu Taiyô)*, publie un numéro intégralement consacré à Ranpo, dans lequel on peut trouver des articles sur le *bondage* japonais, les expositions hygiénistes, le sadomasochisme, les productions graphiques ultra-violentes, etc. (Yonezawa 1994).

n'est plus le propre du sujet souffrant ; les représentations physiques liées à la douleur sont prises en charge par une tierce personne qui en fait un spectacle.

Ainsi dans *L'Homme-araignée*, la mort des deux sœurs Satomi n'est que le prélude au projet du criminel qui veut proposer un spectacle intitulé « La Beauté du vice », sous forme d'un panorama composé de poupées-mannequins qui seront subrepticement remplacées, au dernier moment, par quarante-neuf femmes dont le destin est de finir asphyxiées. Dans son discours adressé aux spectateurs découvrant ce spectacle en avant-première, il déclare :

« Nous y voilà ! Voici sur quoi j'ai travaillé le plus méticuleusement : le corps de ces mannequins. C'est la silhouette de ces jolies jeunes femmes se tordant dans les douleurs de l'Enfer. Regardez donc ! Regardez la douceur de la peau de ces cadavres ! Regardez cette souplesse pleine de fraîcheur¹⁵ ! »

Si la souffrance est mise en spectacle, c'est avant tout la beauté des corps qui est « célébrée » à travers ces vrais-faux mannequins – autre objet moderne qui obtient toutes les faveurs de l'*ero-guro-nansensu*. Ainsi, dans le spectacle présenté par l'homme-araignée dans son panorama, la souffrance n'est pas une fin en soi, mais, telle la flamme tordant le plastique, un moyen pour obtenir de ses victimes des poses propres à étonner les spectateurs. Les répétitions de « Regardez » cherchent à attirer les yeux non pas vers la souffrance, à l'origine de ces positions étonnantes, mais vers la beauté grotesque des victimes. Le mannequin, de par sa malléabilité, de par ses possibles reconfigurations physiques, mais aussi de par l'absence évidente de subjectivité, tend à prendre la place du corps féminin vivant : il se retrouve ainsi exploité dans de nombreux récits d'Edogawa Ranpo¹⁶.

Considéré comme le fer de lance du roman policier hétérodoxe¹⁷, Ranpo déploie son génie dans des récits où l'enquête classique n'occupe guère

15. Edogawa 2005 : 426 (notre traduction).

16. On pourra citer, par exemple, la nouvelle « Un cauchemar en plein jour » (« Hakuchūmu », 1925) et le récit *Le Nain* (*Issunbōshi*, 1926-1927).

17. Les années 1920 et 1930 sont traversées par une série de débats à propos du genre policier. En février 1926, le critique de littérature prolétarienne Hirabayashi Hatsunosuke 平林初之輔 (1892-1931) oppose, dans son essai *Les Diverses Tendances du roman de détective* (*Tanteishōsetsu-dan no shokai*), les romans policiers « malsains » (*fukuzen* 不健全) aux romans policiers « sains » (*kenzen* 健全). Les premiers – il ne définit pas les seconds – s'éloigneraient du réalisme pour créer un espace fictionnel et seraient caractérisés par une utilisation massive de la « psychologie de la déviance » (*hentai shinri* 変態心理). Durant la même période, l'écrivain Kōga Saburō 甲賀三郎 (1893-1945) propose sa propre terminologie, toujours utilisée

de place, se focalisant largement sur des descriptions de personnages aux psychologies souvent déviantes – pour reprendre un vocabulaire apprécié à l'époque – et sur des scènes mêlant sexe, sang, violence et mort, le tout dans les limites imposées par la censure. Il propose ainsi un kaléidoscope de tout ce que le corps peut « subir » en une période où c'est justement celui-ci qui se trouve placé sur le devant de la scène artistique populaire. Plus généralement, le roman policier japonais de cette époque, dont Ranpo constitue la tête de proue, donne cette impression étrange, au lecteur habitué aux ouvrages occidentaux, d'un incroyable fourre-tout où le genre policier au sens strict du terme côtoie la science-fiction, l'horreur, le fantastique, l'humour, l'aventure. Gonda Manji compare avec justesse ce genre aux poissons abyssaux aux formes baroques et grotesques¹⁸.

Cette surexposition du corps féminin mis en scène dans des spectacles voyeuristes et la reconfiguration des corps qui constituent des phénomènes identifiables dans *L'Homme-araignée* caractérisent en fait l'œuvre d'Edogawa Ranpo dans son ensemble. L'auteur semble vouloir remettre en cause le lien supposé évident dans l'*ero-guro-nansensu* entre la violence infligée et les descriptions du corps souffrant. Nous analyserons dans les pages qui vont suivre les raisons d'un tel phénomène. Dans un premier temps, nous proposerons une taxinomie des différentes possibilités du corps dans les récits de Ranpo, taxinomie qui permettra de dégager plusieurs points caractérisant son œuvre dans son rapport au corps maltraité. Dans un second temps, nous nous intéresserons plus spécifiquement à une nouvelle écrite en 1929, « La chenille » (« Imomushi »)¹⁹. Considérée comme un de ses chefs-d'œuvre, elle

actuellement pour définir les sous-genres du roman policier : il oppose le roman policier orthodoxe (*honkaku tanteishōsetsu* 本格探偵小説) au roman policier hétérodoxe (*henkaku tanteishōsetsu* 変格探偵小説). Pour Kōga, la veine orthodoxe doit s'attacher à respecter les structures du roman policier classique avec une énigme et une résolution qui ne font pas appel au surnaturel. Quant à la veine hétérodoxe, elle met en avant les aspects les plus morbides et les plus extrêmes de la psyché humaine, l'enquête policière étant reléguée à l'arrière-plan (voire disparaissant complètement). Le même écrivain reviendra de janvier à décembre 1936 dans une série d'articles, *Causeries sur le roman de détective (Tanteishōsetsu kōwa)*, sur la définition habituelle du genre policier. Il y explique que le roman policier hétérodoxe ne devrait plus être appelé roman policier, mais « nouvelles » (*shōto sutorī* ショートストーリー, de *short story*), limitant le terme de « roman policier » au texte de facture classique, où les « éléments de l'intrigue » (*tanteiteki yōso* 探偵の要素) l'emportent sur les « éléments littéraires » (*bungakuteki yōso* 文学の要素).

18. Gonda 1996 : 7.

19. Le titre original, lors de la publication dans la revue, était « Le Cauchemar » (« Akumu »).

semble prendre le contrepied des attentes d'un lecteur d'une nouvelle *ero-guro-nansensu*. Il ne faudra cependant pas sous-estimer l'écrivain qui excelle dans la remise en question des caractéristiques génériques d'un récit. Cette nouvelle constitue – comme le négatif d'un film photographique – l'exemplification d'une dialectique, voire d'une trialectique (auteur-récit-lecteur), centrée sur la question du rôle de la souffrance dans l'œuvre du romancier japonais.

Décomposer et recomposer le corps

La thématique du corps agressé n'est pas un monopole du Ranpo écrivain de romans policiers. La présence même d'un corps meurtri constitue une nécessité presque ontologique pour ce genre, en Occident comme au Japon²⁰. Pourtant, il faut constater que, dans le roman policier classique occidental, le corps de la victime ne joue guère de rôle : il disparaît rapidement au profit de l'enquête. La seule exception – majeure – est le texte fondateur du roman policier, « Double assassinat dans la rue Morgue » (« The Murders in the Rue Morgue », 1841) d'Edgar Allan Poe (1809-1849), où les corps des deux victimes – deux femmes, il est important de le noter – sont particulièrement mis en scène : l'un d'eux est enfoncé dans la cheminée, l'autre a la tête coupée et séparée du corps²¹.

Au Japon, la direction prise par le roman policier emprunte une trajectoire différente. Le corps occupe dès l'origine une part importante de l'intrigue. Ainsi, dans la nouvelle « Atroce » (« Muzan », 1889) de Kuroiwa Ruikō (1862-1920), considérée comme un des premiers textes japonais de fiction policière, c'est bel et bien le corps – d'un homme – qui se trouve au centre de l'intrigue, autant dans son indicibilité que dans sa capacité à être lu : le corps retrouvé est affreusement mutilé et c'est grâce à un de ses cheveux que les deux inspecteurs retrouvent l'identité du cadavre, puis le meurtrier. Au cours

-
20. L'écrivain américain S. S. Van Dine (1888-1939), créateur du détective Philo Vance, indique dans le numéro de septembre 1928 de l'*American Magazine*, parmi les vingt règles absolues pour qu'un roman policier soit digne de ce nom, qu'il doit y avoir un cadavre dans un récit de ce genre sans quoi l'attente du lecteur pourrait être déçue (règle numéro 7) : « Il est évident qu'il faut un corps dans un roman policier, et plus ce corps sera mort, mieux ce sera. Un meurtre, et rien moins que cela, est nécessaire. Trois cents pages, c'est bien trop de tapage pour un crime qui ne serait pas un meurtre. Après tout, le trouble du lecteur et sa dépense d'énergie doivent être récompensés. »
 21. Le roman policier classique, représenté par exemple par Arthur Conan Doyle (1859-1930) ou Maurice Leblanc (1864-1941), ne choisira pas cette veine « sanguinolente » que Edgar Allan Poe préfigure dans cette nouvelle.

des années 1920, décennie qui voit le genre s'épanouir, un autre auteur, du fait sans doute de sa formation médicale, Kosakai Fuboku (1890-1929), donne au corps une place primordiale dans l'économie de ses nouvelles. Dans « La Vengeance d'un fou » (« Chijin no fukushû », 1925), c'est l'énucléation de l'œil valide (et non de l'œil malade) d'un patient qui se révèle être le moyen de vengeance. Unno Jûza (1897-1949), plutôt connu pour ses textes de proto-science-fiction, publie une nouvelle en octobre 1932, « L'Affaire du vivarium aux serpents » (« Hachûkan jiken »), où le meurtre est littéralement caractérisé par la disparition du corps, par sa dissolution dans un cocktail liquide à base de sucs gastriques de serpents.

Dans les récits de Ranpo, le corps n'est jamais stable, il ne cesse d'évoluer, de se décomposer ou de se recomposer. Dans le contexte éditorial de l'*ero-guro-nansensu*, ce phénomène peut finalement paraître commun puisqu'il en constitue l'un des fonds de commerce. Cependant, la fluidité des reconfigurations corporelles et la souffrance qui semble disjointe de ces évolutions physiques souvent violentes confèrent à l'œuvre de Ranpo un statut particulier que nous nous proposons d'analyser dans les pages qui vont suivre.

Ses récits, de par l'intensive utilisation du corps, et ce par tous les moyens possibles, s'intègrent parfaitement dans cette tendance générale de la littérature policière des années vingt et trente. Mais alors que les autres auteurs s'attardent sur les sévices infligés aux corps ou sur les transformations extrêmes qu'il subit pour en faire le point de départ de l'enquête, Ranpo se concentre sur un corps-outil narratif : le corps devient un moyen pour cet écrivain de confronter son lecteur à ses propres stéréotypes concernant le genre policier et les rapports masculin/féminin. Dans ce cadre, il privilégie un corps anormal à un corps normé, ce dernier souvent représenté par son héros fétiche, le détective privé Akechi Kogorô²². La structure même de ses récits repose sur une mise en abyme des différents niveaux discursifs et implique, dans de nombreux cas, une position voyeuriste du lecteur. Le discours sur le corps souffrant est systématiquement objectivé dans le sens où il se focalise sur le partenaire, sur celui qui inflige la douleur (sadisme)²³, mais aussi sur le spectateur de ces scènes (voyeurisme)

22. Le corps d'Akechi Kogorô est d'ailleurs particulièrement symptomatique. Il ne « possède » en fait pas de corps propre au niveau de la fiction. Ranpo écrit qu'il s'est inspiré pour son apparence, sa façon de parler et de marcher d'un modèle réel, Kanda Hakuryû 神田伯龍 (1890-1949), un célèbre artiste de *kôdan* 講談. À part ses cheveux ébouriffés, Akechi Kogorô est plutôt caractérisé par ses vêtements : dans les premières œuvres, il est habillé de manière traditionnelle, mais à partir de *L'Homme-araignée*, après une série de voyages en Chine et en Inde, il revêt des habits de type occidental.

23. Les questions du sadisme et du masochisme sont déjà connues au Japon depuis de nombreuses années suite à la traduction de l'ouvrage de Richard von Krafft-Ebing,

alors que la victime – à part de rares cas sur lesquels nous reviendrons dans la seconde partie – n’a jamais droit à la parole dans ce jeu à trois.

S’approprier le corps féminin

Quelques mois après la fin de la parution du dernier épisode de *L’Homme-araignée* commence celle de *La Bête aveugle (Môjû)*²⁴, où l’on trouve une mise en scène de la mutilation des corps particulièrement élaborée. Le texte comporte cette fois-ci de nombreuses descriptions du corps féminin démembré. Dans ce récit, le criminel, un sculpteur aveugle, cherche à produire une œuvre parfaite. Décrit comme pathologiquement instable, le héros s’adonne à son art en kidnappant et en découpant ses victimes, ne gardant d’elles que les parties de leur corps qui lui paraissent les plus abouties. Toute sa vie est consacrée à ce que Ranpo nomme le tactilisme (*shokkakushugi*), une approche artistique où les couleurs sont remplacées par le plaisir du contact charnel.

La première de ses victimes, Mizuki Ranko, est ainsi enfermée dans une salle entièrement « décorée » par le sculpteur :

Mais alors que ses yeux, excités par la peur, faisaient le tour de la pièce, elle découvrit quelque chose de plus effrayant encore. Jusqu’alors, elle n’avait pas particulièrement prêté attention au mur du fond, tant la lampe était faible [...], mais comme la voix semblait venir de là, elle concentra son regard vers le fond de la pièce et découvrit que, contrairement à ce qu’elle avait vu jusqu’alors, des parties de corps humain y étaient alignées.

Le regard était d’abord attiré par un groupe d’énormes nez ayant chacun au moins près de deux mètres de longueur, faits dans du bois gris de fine texture, luisant comme s’ils étaient bien huilés. [...]

Près du groupe de nez, toute une variété de lèvres allant de la grandeur nature à la taille d’un tatami étaient exhibées, certaines fermées, d’autres entrouvertes, montrant deux rangées de dents semblables à un mur de pierre, d’autres encore grandes ouvertes, laissant voir jusqu’au fond de la gorge, telles des grottes aux voûtes d’où pendaient comme des stalactites.

Plus terrifiant encore était le groupe d’yeux²⁵.

Psychopathia Sexualis (1886), qui développe ses théories sur les « perversions » sexuelles (fétichisme, homosexualité, sadisme, masochisme, etc.). Traduit une première fois en japonais en 1889, l’ouvrage est aussitôt interdit par le gouvernement. Il paraît à nouveau en 1913.

24. Publiée de février 1931 à février 1932.

25. Edogawa 1999 : 39-40.

Cette construction répond clairement à un programme esthétique, celui de se remémorer par le toucher les femmes magnifiques que le meurtrier avait pu « voir » par le passé. Désormais, Ranpo, à travers son sculpteur, irrigue le texte d'images de corps démembrés : celui de Ranko est retrouvé au fur et à mesure, un membre dans un bonhomme de neige, un autre accroché à des ballons gonflables, sa tête dans une attraction foraine, etc. D'autres femmes subissent le même sort. Systématiquement l'horreur et le grotesque des scènes sont contrebalancés par les discours laudatifs des témoins. La souffrance qui pourrait être légitimement évoquée est ainsi évacuée des différents discours :

– Il paraît que quelqu'un a accroché une jambe humaine à vingt ou trente ballons qu'il a lâchés dans le ciel. Et on dit même que c'est le pied d'une femme qui devait être bien belle, disait un homme aux allures d'ouvrier²⁶.

Une vision esthétique semble ainsi primer dans le cadre du récit. Cependant un autre type de souffrance, celle infligée au niveau de l'horizon d'attente du lecteur qui se voit refusé un certain type de jouissance (démembrer un corps sous-entendrait forcément la présentation d'une scène de torture), transparait dans ces quelques lignes. Nous verrons dans notre seconde partie que c'est dans l'espace interactionnel qui lie auteur, texte et lecteur que se joue cette spécificité de l'œuvre de Ranpo.

L'intrication du beau et du grotesque atteint son paroxysme lorsque la tête est finalement découverte dans une attraction foraine appelée « la femme-araignée »²⁷ :

Après avoir roulé sur le sol, la tête de femme fixait maintenant l'espace. L'entaille avait la couleur rose de la viande de bœuf. La mort lui donnait un teint cireux, mais cette femme avait dû être très belle. Elle avait les traits réguliers des masques de princesses qu'on utilise au théâtre²⁸.

Ce processus de déshumanisation apparaît clairement avec une des victimes, Madame Pearl. Elle aussi se retrouve enfermée chez le sculpteur. Avant de succomber, elle passe par différentes étapes de déshumanisation : elle devient

26. *Ibid.* : 67.

27. Ranpo écrit à ce sujet : « L'attraction consistait à placer une tête de femme au milieu d'un étrange escalier, entourée de huit fausses pattes d'une énorme araignée, sur des fils entrelacés comme une toile. C'était pour simuler une énorme araignée à tête humaine, postée à l'affût sur sa toile. » (*Ibid.* : 73.)

28. *Ibid.* : 76.

un « gros singe savant, tout blanc²⁹ », puis un « pantin désarticulé³⁰ », puis un « bernard-l'ermite³¹ ». La dernière vision du corps de Madame Pearl est symbolique, reprenant les deux *topoi* de l'esthétique *ero-guro-nansensu* tels qu'ils sont décrits dans le *Nouveau guide illustré de l'insolite et de l'avant-garde*, les jambes et les fesses :

On vit alors dépasser d'entre les dents géantes deux grosses fesses rondes et deux jambes repliées. [...]

L'aveugle salivant de joie, se mit à titiller les jambes et les fesses de la jeune femme du bout de son poignard aussi tranchant qu'un scalpel³²

Le troisième et dernier grand épisode des aventures sanglantes du criminel semble vouloir résumer non seulement l'action du sculpteur, mais aussi et surtout confronter le lecteur à son propre voyeurisme. Ôuchi Reiko fait partie d'un club de veuves, un « véritable lieu de débauche³³ ». Pensant avoir mis la main sur le criminel venu la masser³⁴, elle décide de se jouer de lui et d'en faire profiter ses amies. Elle leur propose une séance de voyeurisme au cours de laquelle elle – en fait un mannequin en caoutchouc à son effigie – subira les violences physiques du sculpteur aveugle. Dans un phénomène de reflet fascinant dont l'image du corps souffrant constitue l'axe central, le lecteur assiste à son propre acte de lecture à travers les réactions à la fois horrifiées et fascinées des spectatrices. Ces dernières jouissent non seulement de la souffrance – fictive – infligée lors de ce « spectacle », mais aussi de leur propre souffrance psychologique. Parallèlement, le lecteur jouit de ces mêmes descriptions, mais aussi de la « tension discursive³⁵ » grandissante qui s'instaure, au niveau de la structuration du récit, entre ses propres attentes et la progression de l'histoire. Cet épisode de torture fait ressortir un point essentiel : la déshumanisation du corps est affirmée dès les premiers événements, car le corps de Reiko est remplacé par un mannequin. Il ne s'exprimera donc jamais sous les coups de l'assassin. Ce dernier, d'ailleurs, n'entre pas dans un rapport sadomasochiste puisqu'il ne sait rien des sentiments, des souffrances

29. *Ibid.* : 98.

30. *Ibid.* : 99.

31. *Ibid.* : 99.

32. *Ibid.* : 99.

33. *Ibid.* : 113.

34. Le métier de masseur était traditionnellement exercé au Japon par des aveugles.

35. Baroni 2007 : 18.

supposées de sa victime dont il affirme qu'elle n'est « rien ». Quelques extraits de cette longue séquence de sévices nous le montrent :

Le monstre aveugle, à califourchon sur son corps, était en train de lui serrer le cou à deux mains. C'était un spectacle terrifiant que de voir cet homme en train d'étrangler une femme nue.

Bien que sachant pertinemment qu'il s'agissait d'une poupée de caoutchouc, c'était une scène si cruelle, que les femmes détournèrent instinctivement les yeux avant que l'attrait de la peur ne les fasse revenir craintivement à leur poste d'observation. [...]

[...] Au bout de cette demi-heure, la poupée de caoutchouc représentant Reiko, après avoir été étranglée, malmenée, et avoir subi la plus terrible des offenses, n'était plus qu'une chose informe et pitoyable, abandonnée dans un coin.

L'aveugle, complètement nu, accroupi aux pieds de sa victime, lui parlait en s'embrouillant à force d'avoir trop bu.

– Voyez-vous, Reiko, malgré vos airs de belle veuve éplorée, vous n'êtes rien !... Mais je vais maintenant accéder à votre désir et terminer en beauté. Vous allez voir, c'est très amusant...

Tout en parlant, le monstre s'était emparé du gros couteau de boucher qu'il avait apporté, et s'apprêtait à commencer sa tâche macabre.

En un instant, la tête, les bras et les jambes furent découpés. Chaque coupure laissait échapper du sang qui jaillissait avec force.

Tout en malaxant ces extrémités avec les doigts, le monstre aveugle trépignait comme un enfant qui jouerait avec les couleurs de sa boîte de peinture. [...]

Il jetait l'un après l'autre les membres découpés dans la baignoire, où ils tombaient en projetant des éclaboussures.

Elles ne savaient pas qu'il y flottait déjà un autre corps découpé en morceaux : il y avait en tout deux têtes, quatre bras, quatre jambes et deux troncs qui remplissaient la baignoire, et s'entrechoquaient, si bien que le spectacle avait dépassé le stade de l'horreur pour devenir franchement comique³⁶.

Cette scène se termine sur un retournement de situation typique de Ranpo. Les veuves décident de quitter leur poste d'observation avec Reiko qui les attendait. Mais au moment de partir, elles se rendent compte que la personne qui se trouvait à leur côté – dans l'obscurité – n'est qu'un mannequin de caoutchouc. Le second corps dans la baignoire était en fait celui de la véritable Reiko.

La possession du corps féminin constitue ici la thématique principale. Cependant, elle s'effectue dans un cadre très particulier : ce corps n'est pas

36. Edogawa 1999 : 132-134.

vivant et ne peut exprimer aucune sensation. Les seules informations qui nous sont données le sont à travers les réactions et les paroles des protagonistes. D'une part, les veuves au fait de la supercherie sont partagées entre l'horreur et la fascination. D'autre part, le criminel, qui fait peu de cas de la vie de l'objet de son supplice, s'enfonce dans un plaisir purement individuel où le corps n'est plus qu'un matériau artistique : il est d'ailleurs comparé aux « couleurs » d'une « boîte de peinture ». Mais dans le même temps, le criminel se sait regardé, épié, puisqu'il met en place le subterfuge du mannequin de Reiko dans le poste d'observation. Finalement, dans cette impressionnante mise en abyme où rien n'est vrai, le corps perd toute relation au vivant, il est un simulacre lui aussi, un stratagème narratif. L'auteur propose à ses lecteurs de l'identifier à ce « monstre aveugle » : tout comme ce dernier, il donne à voir à ses lecteurs/spectateurs des mises en scène violentes, sanglantes. L'identification des lecteurs avec les membres du club est sans doute difficile, mais la mise en scène est sans équivoque. Lorsque les femmes décident de quitter leur lieu d'observation parce qu'« elles ne pouvaient regarder plus longtemps³⁷ », le lecteur qui se trouve dans la même position que ces femmes est confronté à sa propre attirance/répulsion : va-t-il continuer à lire ? Va-t-il abandonner la lecture à cet instant ? Le contrat qu'a mis en place Ranpo stipule, bien sûr, que le lecteur poursuive cette lecture, mais au prix d'assumer ce voyeurisme mortifère focalisé sur le plaisir du démembrement d'un corps dont la souffrance est supposée, mais jamais véritablement explicitée. Comme le criminel, Ranpo prend ainsi au piège son lecteur.

Finalement, on perd la trace du sculpteur. Il laisse juste au monde une œuvre qu'un confrère finit par retrouver. Il découvre son atelier et ses amas de morceaux de chair, mais surtout l'œuvre finale du criminel qu'il est bien en peine de juger avec ses propres critères esthétiques. Si chaque fragment de corps est beau selon les normes esthétiques contemporaines, l'ensemble est difficilement évaluable selon ces mêmes critères. La statue exposée obtient un vif succès suite à un article sur le tactilisme où sont chantées les louanges de cet art :

C'était une statue de plâtre qui représentait une femme nue. [...]

En fait, elle avait des formes absolument délirantes, et l'on n'avait certainement jamais rien vu de tel jusqu'à présent dans une exposition. Personne, même pas un adepte de quelque mouvement dadaïste, n'aurait pu la revendiquer³⁸. [...]

37. *Ibid.* : 135.

38. *Ibid.* : 149.

Cette femme nue avait un corps, mais aussi trois visages, quatre bras et trois jambes. De plus, ces visages, ces bras et ces jambes, grands, petits, gros ou maigres, semblaient complètement disparates. Partant du principe que les proportions sont parties intégrantes de la beauté, on pouvait dire sans se tromper que cette œuvre était complètement ratée. [...]

La laideur de cette statue tenait plus du déséquilibre instauré entre les différentes parties du corps que du trop grand nombre de bras et de jambes, ce qui faisait qu'au premier coup d'œil, on n'avait pas l'impression de se trouver devant un corps humain³⁹.

Cette statue, comme l'expliquent les dernières lignes du texte, est une composition des sept femmes que le sculpteur avait kidnappées et démembrées, ne gardant de chacune de ces victimes que les fragments à son goût pour en faire des moulages. Elle rappelle le travail plastique de Hans Bellmer (1902-1975) dans les années 1930 sur des poupées qu'il reconfigurait en mettant en avant leur aspect sexuel. Alyce Mahon explique que ces mises en scène comportaient aussi un message politique : Bellmer marquait son opposition à la vision normée du corps nazi⁴⁰. Il est difficile de voir dans *La Bête aveugle* un manifeste du même genre, car Ranpo ne s'est jamais exprimé à ce sujet⁴¹. Cette reconfiguration du corps féminin, au-delà d'un esthétisme extrême, pourrait être cependant l'expression non structurée d'une position politique de l'auteur japonais, dirigée contre la mise en place d'une esthétique normée et normative.

Ce discours reste cependant ambigu du fait même de l'ambivalence de la littérature populaire : Ranpo demeure avant tout un auteur de roman policier et se doit de présenter « des personnages aussi proches que possible d'un type idéal reconnu par l'opinion commune, la *doxa*⁴² » et ses personnages de victimes presque toutes féminines viennent confirmer ce stéréotype littéraire de la femme objet, qui ne parle pas, qui ne s'exprime pas. L'utilisation systématique de victimes féminines comme support d'un « proto-discours » politique antinormatif pourrait laisser penser que les récits de Ranpo restent malgré tout foncièrement marqués par les rapports de force entre les deux

39. *Ibid.* : 151.

40. Mahon 2015 : 213-214.

41. Cependant, l'interdiction de la réédition de « La chenille » en 1938 par les autorités de censure pour qui cette nouvelle portait atteinte à l'image de l'armée peut laisser entrevoir un message politique diffus dans certaines de ses œuvres même si l'auteur s'en est toujours défendu officiellement. Le choix d'un héros militaire n'aurait été pour lui qu'un moyen pour provoquer un certain type d'angoisse.

42. Couégnas 1992 : 160.

sexes tels qu'ils sont envisagés au Japon dans la première moitié du XX^e siècle avec une épouse soumise à son mari et, plus généralement, une femme soumise à l'homme d'un point de vue social⁴³, et ce malgré la présence médiatique des *moga* (*modan gâru*), les consœurs japonaises des garçonnnes et des *flappers*⁴⁴. Cependant, comme nous le verrons dans notre seconde partie, la prise de parole de certaines héroïnes va venir « bousculer » le héros masculin et cette vision traditionnelle du rapport homme/femme.

Le corps féminin, tel que tente de se l'approprier le sculpteur en le démembrant, n'est finalement et de manière paradoxale jamais considéré comme un corps vivant. Les interactions avec les mannequins, l'étonnante porosité entre ces deux types de corps montrent une utilisation singulière de la souffrance : elle est étrangement absente, comme si son occultation grâce à l'instrumentalisation du corps souffrant permettait à Ranpo d'envisager un renouvellement esthétique du roman policier basé sur un rapport beaucoup plus complexe entre l'auteur, le texte et le lecteur.

Au-delà du corps féminin

Dans sa quête de mises en scènes grotesques pour attirer son lecteur contemporain, Ranpo propose des textes très originaux. Dans « Vermine » (« Mushi », 1929), la victime est la proie de pulsions agalmatophiliques⁴⁵. Ranpo raconte l'amour non partagé de Masaki Aizô pour l'actrice Kinoshita Fuyô. Tout comme dans les textes vus précédemment, la question du corps souffrant n'est jamais explicitement abordée, d'autant plus que l'histoire s'appuie sur l'évolution des rapports entre un homme et un corps mort, par conséquent dénué de sensibilité.

Cette relation à sens unique débute par une description fragmentée du corps de l'artiste : ses cheveux, son nez, l'artère de son cou, la plante de ses pieds ou, encore, « une minuscule égratignure sur un mollet, soulignée par du sang

43. Voir, dans le contexte des rôles de femmes dans le cinéma japonais des années 1920 et 1930, Pinon 2004 : 140-141.

44. Voir Silverberg 2009 : 51-72.

45. On pourrait citer « Un amour ingrat » (« Hitodenashi no koi », octobre 1926). La narratrice raconte sa descente aux enfers : son mari, très distant depuis le début de leur mariage, s'enferme dans une pièce sans qu'elle puisse savoir ce qu'il y fait. Finalement, elle découvre qu'il entretient une « relation amoureuse » avec une poupée. Prise de folie, elle brise la poupée mais elle détruit aussi son couple : son mari se suicide dans les bras de son mannequin. Cette nouvelle est l'exemple le plus abouti de l'intérêt de Ranpo pour le pygmalionisme.

coagulé⁴⁶ ». Masaki Aizô finit par assassiner Fuyô mais plutôt que se débarrasser du corps, il s'enferme avec lui et tente de lui faire conserver une éternelle beauté en essayant différentes techniques d'embaumement et de momification. Il essuie échec après échec et le corps se putréfie irrémédiablement. Cependant, alors que des images de plus en plus terribles sont décrites, Ranpo prend bien soin de les lier toujours à un aspect esthétique :

Au toucher, il était clair que le corps avait atteint le stade de la rigidité absolue, mais ce corps pâle et légèrement gonflé qui brillait offrait au regard l'impression d'un bel animal au sang froid vivant au fond des mers. Jusqu'au matin, les sourcils froncés avaient accentué la terrible souffrance du visage, alors qu'à présent, la jeune femme arborait l'expression de pureté de la Sainte Vierge⁴⁷ [...].

Cette pureté virginale laisse pourtant bientôt la place à la triste réalité du corps et de son évolution :

La chair que toucha Masaki avait la mollesse du tôfu, et il constata que la rigidité *post mortem* s'était atténuée. Mais ce qui le bouleversa par-dessus tout, ce fut de découvrir ces innombrables taches cadavériques. Les « blasons », inquiétants motifs ronds et grisâtres aux contours irréguliers, recouvraient entièrement le corps de Fuyô.

Une armée de vers microscopiques, d'une espèce inconnue et qu'on ne voyait ni remuer ni proliférer, rongeaient méticuleusement leur territoire, millimètre par millimètre, avec la précision d'une horloge⁴⁸.

Masaki, refusant de laisser se dégrader le corps de Fuyô, décide alors de le maquiller.

De son vivant, Fuyô était belle, mais la Fuyô actuelle, outrageusement maquillée, était parée d'un charme indéfinissable, plus éclatant encore que de son vivant⁴⁹.

Les dernières descriptions données par Ranpo associent encore une fois grotesque (« femme *sumô*⁵⁰ », « bébé géant⁵¹ ») et esthétique (« poterie de

46. Edogawa 2000 : 88.

47. *Ibid.* : 124.

48. *Ibid.* : 129.

49. *Ibid.* : 132.

50. *Ibid.* : 135.

51. *Ibid.* : 135.

Sôma⁵² »). Les dernières lignes de « Vermine » se veulent le lieu où horreur et expression de l'amour fou se partagent l'instant :

À l'étage de l'obscur bâtisse, dans une odeur suffocante, étaient étendus deux cadavres. L'un fut immédiatement identifié comme celui de Masaki Aizô ; quant à l'autre, en raison de son état de décomposition avancée, de longues heures d'étude furent nécessaires pour reconnaître celui de la célèbre actrice Kinoshita Fuyô, portée disparue. Le corps crispé, torturé par les affres de l'agonie, Masaki Aizô avait le visage enfoui dans les entrailles de Fuyô, les doigts agrippés à la hanche putréfiée de sa bien-aimée⁵³...

Tandis que le corps de Fuyô évolue irrémédiablement vers un autre état sans qu'il ne soit jamais fait mention d'une quelconque souffrance, la fin de Masaki semble avoir été marquée par l'agonie mais, ici encore, Ranpo ne donne jamais la possibilité aux lecteurs de découvrir au cours de son récit le processus de cette souffrance du point de vue du personnage masculin. Les descriptions se focalisent entièrement sur le corps de sa victime, corps qui n'est cependant plus humain, qui devient une poupée sur laquelle Masaki tente une série d'expériences, la dernière, vouée aussi à l'échec, étant l'embaumement.

En toute hâte, Masaki ressortit en ville pour acheter une brosse et du blanc de Chine. Après avoir dilué cette poudre dans une cuvette, il recouvrit tout le corps de Fuyô comme un maître de marionnettes de taille humaine, qui mettrait la dernière main à son œuvre. Une fois les tâches dissimulées, à l'aide d'un banal pinceau qu'utilisent généralement les peintres, il entreprit d'estomper en rose le dessous des yeux, comme s'il maquillait le visage d'un acteur⁵⁴ [...].

On retrouve les mêmes préoccupations que le sculpteur de *La Bête aveugle* qui « joue avec les couleurs de sa boîte à peinture ». Plus généralement, tous les criminels que nous avons rencontrés jusqu'à présent, l'homme-araignée dans son panorama, le sculpteur avec ses différentes victimes, Masaki avec Fuyô, font œuvre artistique en travaillant un matériau, le corps féminin, qui n'est plus vivant et qui est d'ailleurs parfois remplacé par un mannequin en caoutchouc. Masaki tente par tous les moyens de bloquer cette évolution du vivant comme s'il voulait rejeter la vie sans cesse fluctuante hors du corps de Fuyô : les

52. *Ibid.* : 135. La poterie de Sôma, produite dans le département de Fukushima, est caractérisée par de nombreuses craquelures du glaçage final.

53. *Ibid.* : 139.

54. *Ibid.* : 131.

tentatives finales de transformation en une momie constituent l'expression de ce refus de voir ce corps idéalisé se dégrader sous l'effet du pourrissement.

Le processus de décomposition physique, volontaire ou involontaire, constitue un marqueur identitaire du roman policier : attenter à l'intégrité du corps est consubstantiel au genre. Ranpo réinvestit cet aspect mais en le détournant. Non seulement message subrepticement politique, le corps décomposé devient aussi un objet de travail, une palette avec laquelle les criminels – mais également l'auteur – composent une œuvre nouvelle.

Le corps hybride : reconfigurer le monde

Dans cette typologie singulière, il existe une dernière catégorie, qui est sans aucun doute la plus caractéristique au point d'innover nombre des récits de Ranpo, que ce soit thématiquement ou formellement : il s'agit du corps hybride. La création du sculpteur de *La Bête aveugle* participe de cette thématique. Le lecteur est aussi confronté à l'instabilité foncière des corps apparaissant dans ses récits : ils ne peuvent être simplement beaux et en pleine santé, conformes aux critères eugénistes en vogue dans les années 1930. Non seulement des personnages aux évolutions anormales, mais aussi des êtres dont la nature a été profondément remaniée habitent les créations de Ranpo. Enfin, ici aussi, mais de manière encore plus radicale, la souffrance de ces corps transformés par la chirurgie ou par des manipulations inspirées de l'évolutionnisme de Lamarck est complètement absente des discours des personnages et de l'auteur.

Le récit exemplaire est « Le démon de l'île isolée » (« Kotô no oni », 1930) où l'écrivain déploie tout son savoir-faire de conteur autour d'une fable sur le corps malléable, parce qu'hybride. Après toute une série de rebondissements menant les deux héros masculins – dont le narrateur – sur une île isolée pour démasquer le commanditaire des meurtres de la fiancée de ce dernier et du premier détective embauché pour résoudre l'affaire, ils découvrent plusieurs êtres hybrides, créés par la main même de l'homme :

Il y avait une infirme qu'on appelle vulgairement une femme-ours dont la moitié du visage était recouverte de poils comme si on l'avait badigeonné d'encre. Ses membres étaient normaux mais elle ne semblait pas être suffisamment alimentée et avait le teint pâle. Elle marmonnait quelque chose d'incompréhensible mais paraissait cependant heureuse.

Il y avait un enfant ressemblant à une grenouille, dont les articulations des jambes étaient retournées. Il avait dix ans à peine, un mignon petit visage et sautillait avec entrain à droite et à gauche avec ses jambes malformées.

On voyait aussi trois nains. Une tête d'adulte sur un corps d'enfant, voilà quelque chose de normal pour de telles personnes, mais, contrairement à ceux que l'on pouvait trouver dans des fêtes foraines, ils avaient l'air très affaibli et leurs membres, telles des méduses, sans force. Ils semblaient avoir de la peine à marcher. L'un d'eux ne pouvait pas se mettre debout et rampait sur les nattes comme un pauvre bébé. Tous les trois arrivaient tout juste à soutenir leurs têtes avec leurs faibles corps. En voyant dans le long couloir sombre grouiller tous ces infirmes, au premier rang desquels se trouvaient les jumeaux dont les corps avaient été fondus⁵⁵ [...].

Ces êtres tout droit sortis d'un imaginaire partagé alors avec l'Occident⁵⁶, dont l'expression artistique contemporaine la plus connue est le film de Tod Browning *Freaks*⁵⁷, ont tous été créés par Moroto Jôgorô (*Moro-to* étant un clin d'œil évident au Docteur *Moreau* de H. G. Wells) dans un seul but : se venger du monde extérieur qui n'a eu de cesse durant son enfance de se moquer de son propre handicap, le fait d'être bossu. Il vend ainsi des enfants qu'il a eu soin de transformer et qui deviennent des attractions foraines. Parmi ces êtres, il en est un qui sort du lot : les enfants siamois présentés comme jumeaux mais qui se révèlent être deux enfants, une fille et un garçon, attachés chirurgicalement à leur naissance par Moroto. On apprendra vers la fin du récit que la fille n'est autre que la petite sœur de la promise tuée au début du roman. Le narrateur en tombe amoureux et demande à son ami médecin de redonner leur liberté aux deux adolescents.

Dans cette histoire baroque la difformité joue deux rôles : celui d'attirer l'attention du lecteur *ero-guro-nansensu*, mais aussi celui de proposer une série de discours ambivalents sur la normalité du corps, ambivalence provoquée par la prise en compte ou pas par le narrateur du lecteur contemporain. Le discours « officiel » s'appuie sur le retour à la normalité dans les dernières lignes du texte : les enfants transformés subissent des opérations chirurgicales et esthétiques pour retrouver une « forme normale ». De ce point de vue, le message semble à l'opposé de celui de *Freaks* où la communauté des « monstres » se rebelle et se venge sur Cléopâtre la trapéziste. L'exemple le

55. Edogawa 2003 : 256 (notre traduction). Une traduction en français de cette œuvre, sous le titre « Le démon de l'île solitaire », par Miyako Slocombe, est parue en mai 2015 aux éditions Wombat.

56. Voir Bogdan 2013.

57. Sur les écrans aux États-Unis en février 1932, le film est sorti au Japon en novembre de la même année. Il n'a donc pas pu influencer Ranpo dans l'écriture de « Le Démon de l'île isolée ». La traduction française du titre, « La monstrueuse parade », est en adéquation avec la procession d'êtres difformes que nous décrit l'auteur japonais.

plus frappant est celui de Hide, la femme du narrateur. Le corps hybride des jumeaux siamois ne peut être viable dans la société japonaise contemporaine, il doit retrouver une unité :

Ce n'est pas la peine que j'écrive des lignes et des lignes sur ma joie lorsque Hide, sa plaie guérie, apparut devant moi les cheveux parfaitement arrangés, maquillée et vêtue d'un superbe kimono en crêpe, et lorsqu'elle m'adressa ensuite la parole dans la langue de Tôkyô⁵⁸.

Le retour à la vie humaine passe ainsi par une normalisation des vêtements, de la langue parlée et du corps. Pour reprendre les termes de Jim Reichert, le corps *ero-guro-nansensu* est discipliné⁵⁹ dans le sens où il ne devient acceptable (et dans le récit, mariable) qu'une fois qu'il a été débarrassé des oripeaux des expériences du savant fou Moroto. Cet eugénisme qui ne dit pas son nom est fortement présent à la fin du récit : alors que les personnages au corps hybrides ou transformés redeviennent des « êtres humains normaux » (*seijô na ningen*⁶⁰) et peuvent reprendre une vie normale, ceux pour qui la transformation est impossible sont punis, emprisonnés ou meurent. Ranpo semble adopter ici la vision communément admise d'une société à la recherche d'un corps social parfait où toute anomalie pourrait entraîner une dégradation de la société en son entier⁶¹. La mort finale du second héros, homosexuel, participe, mais de manière très ambiguë, à cette vision d'une société idéalisée. En effet, l'analyse des discours intradiégétiques (entre le narrateur et le personnage homosexuel) et ceux extradiégétiques (entre le narrateur et les lecteurs) nuance le discours général concernant les « êtres non conformes⁶² ». Ce double discours est aussi perceptible à propos de la difformité : la vengeance de Moroto provient en effet du conformisme social qui rejette les éléments catégorisés comme non sains. S'il

58. *Ibid.* : 329 (notre traduction).

59. Voir Reichert 2001 : 113-141.

60. Edogawa 2003 : 329 (notre traduction).

61. Voir, sur les questions de l'eugénisme, Früstück 2003 : 161-168.

62. Edogawa Ranpo, dont l'intérêt pour l'homosexualité est connu, confronte dans ce récit deux positions : les discours extradiégétiques s'adressent aux lecteurs et intègrent le discours officiel médicalisé à propos de l'homosexualité (« sexualité déviante ») tandis que les discours intradiégétiques sont beaucoup plus nuancés avec une importance donnée aux sentiments propres des personnages au-delà de toute considération scientifique. Le parcours du héros homosexuel doit donc se lire sur deux niveaux : il meurt à la fin mais ses derniers mots sont pour la personne qu'il a toujours aimée, le narrateur, et, en plusieurs points du texte, il s'insurge contre la société qui ne peut rendre possible cet amour.

en est venu à cette extrémité, s'il s'est enfermé sur cette île isolée, c'est parce que la société qui a ostracisé une partie de sa famille à cause de sa malformation physique l'y a poussé. Les corps monstrueux ont une « fonction révélatrice⁶³ » : ils prennent ici, à travers leur anormalité et, pour certains, leur hybridité, le statut de message politique dénonçant la biopolitique du corps normé. Mais de manière très lucide, l'un des héros emploie à propos du projet de Moroto le terme d'« utopie démoniaque » (*oni no yûtopia*⁶⁴), l'objectif de Moroto ne constituant finalement qu'un second eugénisme, au profit des corps difformes.

La reconfiguration des corps trouve son aboutissement dans un autre roman que Ranpo considère comme un « enfant malformé » (*kikeiji*) : *Au paroxysme de l'insolite* (*Ryôki no hate*, 1930)⁶⁵. Dans ce récit, plus d'utopie basée sur une vengeance personnelle menant à la disparition des êtres « normaux », mais un complot organisé par le « gang des chauves-souris blanches » touchant différentes personnalités à la tête de l'État (hommes politiques, hommes d'affaires, militaires, etc.⁶⁶) devant être remplacées par des sosies grâce à la chirurgie esthétique pour laquelle Ranpo a souvent marqué son intérêt. Les transformations corporelles ne cherchent pas ici à réintégrer certains individus dans la communauté « normée » des corps. Mais tout comme le projet de Moroto, et même si l'objectif du gang est d'abord financier, l'implication politique est bel et bien présente. Surtout, les dernières pages du récit qui s'attardent longuement sur les techniques chirurgicales se terminent par une remarque qui renvoie à l'aspect artistique.

Pour créer un visage absolument identique à un modèle existant il faut trouver une personne dont la taille, l'ossature et l'aspect sont les plus proches de ce modèle. Le professeur Ôgawa, tout comme l'avaient fait les spécialistes des empreintes digitales, avait classé en plus d'une centaine de types les formes de la tête et du visage des hommes. Lorsqu'il faut créer le double d'un humain, il est nécessaire que le modèle et les matériaux appartiennent au même type. Par exemple, pour construire le faux Akechi Kogorô, on trouva une personne à l'apparence la plus

63. Jourde 2008 : 250.

64. Edogawa 2003 : 303.

65. Il déclare à son propos que c'est « une œuvre particulièrement étrange, ressemblant à un enfant malformé » (Edogawa 2003 : 599). Ce récit est marqué par les attermoissements de son auteur : il est dépassé par l'ampleur de son récit, le temps lui manque pour rendre chaque mois un épisode, il donne naissance à un texte hétérogène qui prend parfois des chemins de traverse et fait intervenir – à la demande de l'éditeur – des personnages non prévus à l'origine (citons par exemple l'apparition brusque à la moitié du récit du détective privé Akechi Kogorô).

66. On notera que, pour des raisons évidentes de censure, l'empereur n'est pas concerné.

proche de ce dernier (Aoki Ainosuke était justement cette personne) et le professeur se rapprocha du modèle, l'observa comme un peintre examine son modèle, et, de retour dans sa clinique, face à plusieurs photographies de celui-ci, il se lança dans son opération chirurgicale⁶⁷.

À nouveau, l'acte de peindre est utilisé par Ranpo pour définir cette transformation, faisant de celle-ci un geste artistique en même temps qu'une activité scientifique. Le professeur Ôgawa, tout comme Moroto, constituent deux exemples typiques de savants fous qui deviennent des héros incontournables de la littérature et du cinéma dès le début du XX^e siècle. Nous avons déjà évoqué le docteur Moreau qui avait donné son nom à Moroto⁶⁸. Le personnage du savant fou est récurrent dans la littérature policière japonaise des années 1920 et 1930. Sari Kawana y voit non seulement l'influence des récits occidentaux et le puissant attrait pour la science, mais aussi un parallèle avec la montée en puissance du militarisme, de l'eugénisme qui sera légalisé en 1940⁶⁹. Les savants fous qui apparaissent dans l'œuvre de Ranpo ont cependant comme spécificité de s'intéresser à la reconfiguration corporelle, non pas en tant que telle (il n'est jamais fait mention d'un plaisir ou plus simplement d'un attrait pour l'acte de transformation), mais en tant qu'outil. Ce recentrage a pour conséquence de rendre caduque la description de la souffrance du corps. Pour reprendre les termes de Kawana, « [s]uivre l'évolution du sous-genre des "meurtres par des savants fous" dans le cadre du roman policier moderne japonais revient à être le témoin d'un déplacement graduel de l'articulation de la motivation du crime, du personnel à l'impersonnel, ou du subjectif à l'objectif⁷⁰ ». Ainsi, dès la fin des années 1920, l'écrivain japonais présente dans ses œuvres ce changement de paradigme et l'exprime avec les moyens que lui offre le genre policier : une déshumanisation générale de la personne remplacée par des corps dénués de toute subjectivité. Mais Ranpo ne se limite pas à cette réappropriation magistrale. Comme nous allons le voir, il la détourne et s'en sert pour guider son lecteur vers une approche beaucoup plus ambiguë de cette déshumanisation.

Tous ces corps mutilés, démembrés, transformés forment une palette des possibles configurations corporelles dans les œuvres policières de Ranpo.

67. Edogawa 2003 : 577-578 (notre traduction).

68. Outre le docteur Moreau, on pourra citer, parmi les plus célèbres praticiens d'avant-guerre, le docteur Fu Manchu de l'écrivain Sax Rohmer et le docteur Caligari du réalisateur Robert Wiene.

69. Kawana 2008 : 138.

70. *Ibid.* : 144.

Dans de nombreux cas dont nous n'avons montré que les plus exemplaires, ils constituent une technique répondant parfaitement aux critères esthétiques de l'époque des années 1920 et 1930. Les atteintes physiques qui pourraient jouer l'élément déclencheur pour décrire des corps souffrants se voient investies d'un autre objectif, celui de permettre la description de corps mutants. Cependant, il reste un texte qui paraît résister de prime abord à cette analyse. « La chenille » semble en effet prendre le contrepied des figures évoquées jusqu'à présent : ici, c'est le corps masculin qui est malmené, c'est une femme qui lui fait subir des sévices et le corps semble bel et bien constituer l'horizon discursif final. Comment s'intègre alors ce récit dans l'œuvre de Ranpo ? En constitue-t-il seulement un épiphénomène ? Puisqu'il s'articule autour des sévices d'une épouse envers son mari, la question du statut du corps souffrant dans cette nouvelle se pose avec d'autant plus d'acuité.

« La chenille » : la clé de l'inversion générique

Rares sont les récits où l'on retrouve ce type d'inversion genrée : « Et voilà O-sei ! » (« O-sei tōjō », juillet 1926), « Un amour ingrat » (« Hitodenashi no koi », octobre 1926), « La bête dans l'ombre » (« Injū », août à octobre 1928), « La chenille » (« Imomushi », janvier 1929) et « Le lézard noir » (« Kurotokage », janvier à novembre 1934). Ces textes partagent de nombreux points communs dans l'organisation du récit. L'enfermement des personnages dans des lieux clos est ainsi récurrent : la victime meurt asphyxiée dans un coffre dans « Et voilà O-sei ! » ; dans « Un amour ingrat », la victime a l'habitude de se cloîtrer dans un grenier à riz ; dans « La bête dans l'ombre », le corps de la victime est retrouvé coincé sous les latrines d'un embarcadère ; dans « Le lézard noir », on tente de tuer Akechi Kogorō en l'enfermant dans un canapé. Dans ces cinq récits, les criminelles sont toutes des femmes et les victimes des hommes. Cependant « La chenille » se démarque par l'unité d'action, de lieu (la dépendance d'une demeure) et de temps (quelques jours – même si le texte est traversé par de nombreuses analepses) et par une focalisation sur la relation entre Tokiko, l'épouse, et le lieutenant Sunaga, le mari.

Le corps de ce dernier a été réduit à l'état de tronc lors de la guerre russo-japonaise de 1904-1905 : plus de jambes, plus de bras, un visage méconnaissable, son seul lien avec le monde extérieur résidant en ses yeux. Sa femme, en bonne épouse telle que la définit l'État japonais d'alors⁷¹, prend

71. Le philosophe Nakamura Masanao 中村正直 (1832-1891) est à l'origine en 1875 de l'expression *ryōsai kenbo* 良妻賢母 (« bonne épouse et mère intelligente ») qui va définir durant l'ère Meiji la conception « officielle » du statut de la femme japonaise.

soin de lui et semble donner le change face à une société qui loue son travail d'épouse mais qui l'oublie de plus en plus alors que les bruits de la guerre s'éloignent et que les gens se détournent d'eux.

Un éclat d'obus l'avait atrocement défiguré. Le lobe de son oreille gauche avait été entièrement arraché et seul restait un petit trou noir à la place ; de même, une balafre ponctuée de points de suture remontait de la commissure des lèvres jusque sous l'œil gauche, tandis que du côté droit, une affreuse cicatrice courait de la tempe vers le sommet du crâne. Sa gorge était creusée comme si elle avait été évidée, et ni son nez ni sa bouche n'étaient reconnaissables. Pourtant, au milieu de cette face hideuse, brillaient deux yeux clairs et ronds, presque enfantins, pétillant de colère⁷².

Quant à son corps, sa description vire au grotesque :

D'après les médecins, c'était un miracle qu'il ait survécu à l'amputation de ses quatre membres. Les journaux avaient consacré de nombreux articles à son cas tragique, et dans l'un d'entre eux, le lieutenant Sunaga avait même été comparé à une « pathétique poupée brisée ». [...] Le plus étonnant était qu'il avait gardé de sa robuste constitution un torse très développé et un solide appétit. Manger était devenu sa seule distraction [...], son abdomen s'était gonflé comme une outre lustrée, plein à craquer. Sur ce corps réduit à un tronc, l'obésité prenait des proportions effrayantes⁷³.

Cette description du corps blessé, mutilé, est une référence directe aux images des gueules cassées qui circulent alors en Europe et au Japon dans des revues et des fascicules du mouvement *ero-guro-nansensu*, sous couvert parfois d'un antimilitarisme sincère, parfois simplement dans une volonté de surenchère dans la présentation d'images dérangeantes et violentes⁷⁴.

Si le corps de Sunaga est dans les premières pages du texte l'objet de la pitié des personnages mais aussi, sans doute, des lecteurs, cette compassion n'est jamais dirigée vers la souffrance physique que le lieutenant a pu endurer. Cette dernière est en effet occultée par le discours héroïsant tenu par les autorités à l'endroit du militaire courageux et de son épouse dévouée. Ranpo amène ainsi

72. Edogawa 1995 : 13.

73. *Ibid.* : 15.

74. L'une des plus connues est la brochure intitulée *Guide illustré du crime (Hanzai zukan)* publiée en 1932 à l'occasion de la sortie des premières œuvres complètes d'Edogawa Ranpo par la maison d'édition Heibonsha. Ce livret sera d'ailleurs aussitôt interdit par la censure.

le texte dans une autre direction : ce corps abîmé est décrit comme l'objet sexuel de son épouse qui, face à son mari impotent et totalement dépendant d'elle, obtient une satisfaction sexuelle en le maltraitant. Finalement, les yeux de son mari, seule source de liberté pour ce dernier, sont impitoyablement crevés par son épouse qui, dans un élan de violence, ne supporte pas qu'il puisse encore être libre. Nous avons là l'image d'Épinal des fantasmes *ero-guro-nansensu* de l'époque, mais dans un schéma inversé : le grotesque du corps souffrant de Sunaga devient l'objet érotique de son épouse, qui voit dans la violence infligée à son époux une échappatoire à une vie entièrement dévouée à ses soins.

Le rapport au corps de son mari en dit long sur la relation de Tokiko à la souffrance, et plus généralement sur le plaisir que peut ressentir le lecteur en découvrant ce récit. Tokiko ne peut que deviner à travers les mouvements des yeux (et quelques mots griffonnés sur un papier avec la bouche) ce que ressent Sunaga. Leurs rapports se « cérébralisent » alors même que c'est justement le corps physique de son mari, son appétit sexuel, qui semblent devenir leur seul point d'entente :

L'explosion [de la bombe], en outre, avait diminué ses facultés mentales au point qu'il en était réduit à la recherche de la satisfaction bestiale d'un appétit sexuel insatiable. En même temps, au sein même des ténèbres de son cerveau embrumé, le souvenir de la morale rigide de son éducation militaire faisait de lui le témoin impuissant de sa propre déchéance. C'était à cette lucidité que Tokiko attribuait l'angoisse qu'elle lisait dans son regard enflammé par le désir.

Elle avait, pour sa part, découvert le plaisir qu'elle tirait du spectacle de sa souffrance. D'un naturel craintif et timide, elle avait pris goût à faire souffrir plus faible qu'elle, et les tourments qu'elle pouvait infliger à sa guise au malheureux l'excitaient chaque jour davantage⁷⁵.

Cet extrait est celui qui offre le plus de place à la souffrance, mais le texte français ne doit pas tromper. Une lecture du terme japonais correspondant à ceux de « souffrance » et « tourments » (*kumon*) nous indique qu'ils font tout autant référence à la souffrance psychologique qu'à la souffrance purement physique. Le seul canal qui pourrait permettre à Sunaga d'exprimer clairement cette douleur physique, les yeux, avant d'être définitivement détruit, ne joue pas ce rôle. N'y apparaissent que des « expressions » (*hyôjô*) :

75. Edogawa 1995 : 16.

Le plus fascinant était qu'il ne disposait que de ses deux grands yeux ronds pour manifester ses réactions aux souffrances qu'elle lui infligeait : son regard exprimait tour à tour la détresse et la colère pour finir par pleurer de rage et d'impuissance⁷⁶.

Tokiko – qui s'en effraie – ne peut contenir ses pulsions sadiques, mais la décision autoritaire et auctoriale de Ranpo de ne pas décrire les tourments physiques du point de vue du mari en le privant de tout moyen de communication renforce ce paradoxe du texte où la souffrance sous-jacente n'est finalement pas exprimée. L'auteur se limite ainsi à des expressions en lien avec des sentiments (« détresse », « colère », « rage », « impuissance »). « La chenille » est exemplaire de ce point de vue : alors que la thématique abordée pouvait se prêter à des descriptions précises des souffrances du point de vue de Sunaga, Ranpo s'y refuse. Et il s'y refusera dans toutes ses œuvres, préférant se concentrer sur un autre type de description, celui de la transformation des corps.

L'acte final de Tokiko n'est pas simplement, nous semble-t-il, l'expression d'un sadisme poussé à son paroxysme – même s'il peut être lu ainsi. Il représente tout autant une métaphorisation de la vision du corps chez Ranpo. En effet, « La chenille » constitue le point de bascule entre l'humanité et la déshumanisation à l'œuvre chez cet auteur. Cet instant qui mène non seulement de l'homme à l'animal, mais aussi du vivant à la mort est plusieurs fois marqué dans le texte grâce aux métaphores animales qu'il utilise pour décrire Sunaga, « animal⁷⁷ », « poulpe⁷⁸ », « chenille », termes dont l'environnement textuel est mortifère : « à l'agonie⁷⁹ », « bouilli⁸⁰ ». Cette conflagration de la mort et du vivant est parfaitement résumée par l'oxymore « cadavre vivant » utilisé pour décrire le nouvel état du mari aveuglé.

Dans les dernières pages Tokiko reste seule du côté de l'humanité – mais quelle humanité ! – tandis que Sunaga disparaît totalement. Son corps, viril et puissant, a dévalé toutes les phases de la déshumanisation pour se retrouver dans un espace souterrain, un puits dans lequel il se suicide à la fin de la nouvelle. La métamorphose de la chenille a bien eu lieu, mais pas vers le papillon symbole de liberté. « La chenille » constitue ainsi, d'un certain point de vue, un texte programmatique dans l'œuvre de Ranpo : ce n'est pas la description d'un corps statique, muré dans sa souffrance, qui lui importe, mais

76. *Ibid.* : 21-22.

77. *Ibid.* : 23.

78. *Ibid.* : 23.

79. *Ibid.* : 23.

80. *Ibid.* : 23.

celle d'un corps en constante évolution, en continuelle transformation, qu'elles soient positives ou négatives. Ce décalage dans son centre d'intérêt explique, pour une large part selon nous, l'utilisation du corps souffrant non pas comme thématique principale, mais comme moyen pour provoquer une jouissance de la malléabilité corporelle. Mais qui « profite » de cette jouissance ?

Une partie de la réponse se trouve dans le rapport que Ranpo entretient avec son lecteur. Nombre de ses récits sont marqués par une importante présence d'appels adressés à ce dernier, mettant en place un schéma narratif où il est très fortement guidé (trompé parfois) par le narrateur (et par conséquent l'auteur). Il s'ensuit une dépendance du lecteur qui voudrait voir fonctionner le texte à son rendement le plus élevé⁸¹. Chez le lecteur envisagé par Edogawa Ranpo, il n'y a ainsi jouissance que lorsqu'il accepte de « lâcher prise » et la mise en place d'une « illusion discursive » : la fiction qui s'installe entre le lecteur et le texte débute lorsqu'il se met en position d'écoute.

De manière emblématique, Tokiko est surdéterminée par l'acte de lecture : elle lit à son mari les articles de journaux relatant ses exploits guerriers, elle tente de déchiffrer ses messages à travers son regard, à travers les coups qu'il donne sur le sol pour lui marquer sa colère, sa désapprobation, et les rares mots qu'il arrive à écrire avec sa bouche et un crayon. De ce point de vue, le lecteur est incité par Ranpo à continuer son acte de lecture jusqu'aux derniers mots. Tout comme Tokiko qui tente de *lire* son mari, le lecteur veut connaître le « fin mot de l'histoire ». Tout comme Tokiko qui veut prendre du plaisir à travers son mari, le lecteur cherche la jouissance à travers le texte de Ranpo. La jeune épouse s'approprie son mari en coupant le dernier axe de communication indépendant qu'il avait pu préserver : les yeux, confirmant par là-même l'importance de l'acte de communication dans la relation du couple. Tokiko déshumanise en fait doublement son mari : par la perte de la vue mais aussi par la perte symbolique de sa virilité sexuelle⁸².

Cependant, Ranpo montre la futilité de cette tentative qui se veut l'expression d'une toute-puissance : il achève la nouvelle par le suicide de Sunaga, acte définitif pouvant être considéré comme l'expression de l'autonomie

81. Voir, à ce sujet, la réflexion d'Umberto Eco sur la définition de son « lecteur modèle » dans Eco 2004 : 61-83.

82. La théorie freudienne opère un lien entre cécité et castration. Ranpo, au début des années trente, s'intéresse fortement à la psychanalyse au point d'intégrer en janvier 1933 la *Seishinbunseki kenkyūkai* 精神分析研究会 (Société de recherches en psychanalyse). La fin des années 1920 voit la publication successive au Japon de nombreuses traductions des œuvres de Freud et un engouement généralisé pour cette nouvelle science.

paradoxalement du sujet sur son propre corps auquel il ôte la vie pour montrer qu'il existe. Tokiko, la lectrice, n'aura jamais été maîtresse de son mari. C'est finalement lorsqu'elle avait laissé la communication s'établir – difficilement certes – entre son mari mutilé et elle-même qu'elle avait eu accès à un certain type de jouissance.

L'étrange chose en son pouvoir qui ne pouvait ni se déplacer, ni parler, ni entendre, n'était pas un bout de bois ou un morceau de glaise, mais un être humain pétri de chair et d'émotions. Le plus fascinant était qu'il ne disposait que de ses deux grands yeux ronds pour manifester ses réactions aux souffrances qu'elle lui infligeait : son regard exprimait tour à tour la détresse et la colère pour finir par pleurer de rage et d'impuissance... Le jeu se répétait à l'infini : le lieutenant était à la fois terrorisé par sa femme et fou de désir, tandis que, de son côté, elle avait découvert le plaisir extrême de l'exciter et de le faire souffrir⁸³.

Du corps (non) souffrant à une narrativité subversive

L'inversion généralisée qu'entreprend Ranpo dans ce texte en particulier lui permet d'apporter une réflexion originale à propos de certains schémas traditionnels propres aux productions culturelles de l'*ero-guro-nansensu*, basées sur l'érotisation du corps féminin et la représentation de la souffrance. La majorité de ses récits dans cette veine sont en décalage : la femme est certes toujours l'objet d'une forte érotisation, mais l'expression de la souffrance est réduite à la portion congrue. D'autre part, cette érotisation du corps féminin, qui plus est japonais, ne prend pas les voies attendues à cette époque – celle de l'*ero* du triptyque *ero-guro-nansensu* – puisque les corps mis en avant consistent en des remodelages grotesques, veine plutôt utilisée pour décrire l'aspect physique des peuples dits « primitifs ». Ce phénomène est clairement marqué par l'utilisation des mannequins qui viennent souvent remplacer le corps féminin vivant. La femme perd toute possibilité de s'exprimer, elle n'est plus un sujet pensant, mais un simple objet, un outil. Dans « La chenille », le rôle de victime normalement tenu par la femme est pris en charge par un homme. L'interdiction, en 1938, du texte par les autorités peut trouver une explication dans cette inversion⁸⁴. La virilité en berne dans cette nouvelle constitue l'expression d'une remise en question des attributs genrés des

83. Edogawa 1995 : 21-22.

84. Si « La chenille » est le seul cas notable de censure complète d'une œuvre de Ranpo, les autorités exigèrent cependant que quelques autres œuvres soient parfois remaniées.

rapports de force entre l'homme et la femme⁸⁵. La réification d'un corps féminin pouvait être acceptée, la violence à son encontre aussi, mais pas celle infligée à un corps masculin représentant les forces armées et sous la domination d'une épouse considérée socialement comme exemplaire.

L'ambivalence de l'œuvre de Ranpo est maximale dans cette nouvelle. Elle permet tous les discours : celui du plaisir de la lecture *ero-guro-nansensu*, celui de la lecture politique telle qu'elle fut pratiquée par les sympathisants des mouvements prolétariens, qui y voyaient une attaque contre le bellicisme de l'État japonais, celui des autorités qui considéraient que le texte allait à l'encontre de l'unanimité exigé à propos des forces armées. L'inversion – dans le cadre de la fiction – des positions de force au niveau du genre avec pour focalisation le corps de Sunaga rend possible cette ambivalence qui laisse percevoir une pratique assez *perverse* de l'écriture et de la lecture de Ranpo.

Identifié comme représentant de la littérature populaire, cet écrivain expérimente une nouvelle écriture combinant le suspense inhérent au genre policier à une focalisation décalée à l'intérieur de ses récits. Or, contrairement à ce qui se produit en Europe où les avant-gardes s'intéressent fortement aux productions populaires et à leur inventivité narrative (par exemple les aventures de Fantômas encensées par les surréalistes), les avant-gardes japonaises sont restées fortement ancrées dans une vision bipolaire de la littérature avec, d'une part, une production noble et, d'autre part, la « littérature populaire » (*taishû bungaku*)⁸⁶. Ranpo, dans les premiers temps de son travail d'écrivain, considérait le roman policier comme une troisième voie, ni littérature populaire, ni haute littérature, évoquant dans certains essais une « *intellectual literature* »⁸⁷.

Le refus des conventions littéraires s'exprime chez Ranpo avec les outils du roman populaire : les corps normés sont systématiquement questionnés et le corps souffrant est sans cesse réinvesti. Mais, tout en s'appuyant largement sur les codes du roman policier, Ranpo expérimente en changeant, comme dans « La chenille », certains attendus du genre, en inversant les présupposés des lecteurs. Comment ne pas voir dans les dernières lignes de « La chenille » un lien avec le mouvement littéraire moderniste et avant-gardiste *Shinkankakuha* (École des sensations nouvelles)⁸⁸ qui voulait créer une nouvelle langue

85. Voir Virgili 2011 : 74-90.

86. Voir Sakai 1987.

87. Il hésitera un certain temps avant de rejoindre, en octobre 1925, les auteurs de littérature populaire réunis dans la *Nijûichinichikai* 二十一日会 (Société du 21).

88. Les deux grands représentants de ce mouvement sont Kawabata Yasunari 川端康成 (1899-1972) et Yokomitsu Riichi 横光利一 (1898-1947).

littéraire japonaise empruntant pour une part aux techniques surréalistes et dadaïstes ? Dans un des textes représentatifs de ce mouvement, « La mouche » (« Hae », 1923) écrit par Yokomitsu Riichi (1898-1947), le point de vue adopté est celui d'une mouche⁸⁹. Dans « La chenille », Sunaga effectue le même mouvement de chute à la fin de la nouvelle.

Après avoir violemment clos les yeux de son mari, Tokiko ferme les siens. Après toute cette tension exacerbée, le calme et l'obscurité s'abattent sur les personnages et le lecteur.

Tokiko avait fermé les yeux. Une chenille avançait lentement le long d'une branche de bois mort ; arrivée à l'extrémité, elle tombait dans l'obscurité sans fond de la nuit⁹⁰.

Conclusion paradoxale, le corps souffrant, constamment présent en filigrane dans les textes d'Edogawa Ranpo par les démembrements, les recompositions, les violences, est systématiquement détourné de l'objectif attendu par les lecteurs. Cette trialectique trompeuse entre l'auteur, le texte et le lecteur, permet à Ranpo de proposer, dans le cadre contraignant du roman policier, des œuvres dérangeantes. Si les thèmes abordés sont dans la droite ligne de l'*ero-guro-nansensu*, la structure même des récits est poussée dans ses limites génériques. Tout en conservant une apparente conformité avec les canons esthétiques de la littérature populaire, Ranpo innove, expérimente et fait donc souffrir, bien plus que ses personnages, ses textes et ses lecteurs, des lecteurs nécessairement consentants s'ils veulent aller au bout de l'ouvrage. Le corps malléable des héroïnes est un écho du texte policier malléable d'Edogawa Ranpo en perpétuelle reconfiguration. Et la relation sadomasochiste absente de l'histoire se joue ainsi d'une certaine façon hors de celle-ci, à un autre niveau, entre le lecteur et l'auteur.

89. « En ce jour de plein été, le relais était désert. Dans un coin de l'écurie obscure, prisonnière d'une toile d'araignée, une mouche aux yeux énormes se balançait – seul et unique mouvement – tout en déchirant la toile de ses pattes arrière. Et ploc ! Elle dégringola comme un petit pois. » (Yokomitsu 1998 : 93.)

90. Edogawa 1995 : 27.

BIBLIOGRAPHIE

- AKITA, Masami 秋田昌美 (1994). *Sei no ryôki modan, Nihon hentai kenkyû ôrai* 性の猟奇モダン 日本変態研究往来. Tôkyô, Seikyûsha.
- BARONI, Raphaël (2007). *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris, Seuil.
- BOGDAN, Robert (2013). *La Fabrique des monstres. Les États-Unis et le Freak Show. 1840-1940 [Freak Show, Presenting Human Oddities for Amusement and Profit, 1988]*. Trad. de l'anglais DENNEHY, Myriam, Paris, Alma Editeur.
- COUÉGNAS, Daniel (1992). *Introduction à la paralittérature*. Paris, Seuil.
- DRISCOLL, Mark (2010). *Absolute Erotic, Absolute Grotesque. The Living, Dead, and Undead in Japan's Imperialism. 1895-1945*. Durham, Duke University Press.
- ECO, Umberto (2004). Lector in fabula. *Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative [Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi, 1979]*. Trad. de l'italien BOUZAHER, Myriem, Paris, Grasset.
- EDOGAWA, Ranpo (1995). « La chenille » [1929]. In *La Chambre rouge*. Trad. BOUVIER, Jean-Christian. Arles, Éditions Philippe Picquier : 7-28.
- EDOGAWA, Ranpo (1999). *La Bête aveugle [1932]*. Trad. MAKINO-FAYOLLE, Rose-Marie. Arles, Éditions Philippe Picquier.
- EDOGAWA, Ranpo (2000). « Vermine » [1929]. In *Mirage*. Trad. CHESNEAU, Karine. Arles, Éditions Philippe Picquier : 45-139.
- EDOGAWA, Ranpo 江戸川乱歩 (2003). « Kotô no oni » 孤島の鬼 [1930]. In *Kotô no oni 孤島の鬼*. Vol. 4. Tôkyô, Kôbunsha : 9-330.
- EDOGAWA, Ranpo 江戸川乱歩 (2005). « Kumo otoko » 蜘蛛男 [1930]. In *Oshie to tabi suru otoko 押絵と旅する男*. Vol. 5. Tôkyô, Kôbunsha : 123-431.
- FRÜSTÜCK, Sabine (2003). *Colonizing Sex, Sexology and Social Control in Modern Japan*. Berkeley, Los Angeles/Londres, University of California Press.
- Gendai ryôki sentan zukan* 現代猟奇先端図鑑 (1931). Tôkyô, Shinchôsha.
- GONDA, Manji 権田万治 (1996). *Nihon tanteisakka ron* 日本探偵作家論 [1977]. Tôkyô, Futabasha.
- JOURDE, Pierre (2008). *Littérature monstre. Études sur la modernité littéraire*. Paris, L'Esprit des péninsules.
- KAWANA, Sari (2008). *Murder Most Modern, Detective Fiction and Japanese Culture*. Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press.
- MAHON, Alyce (2015). « La déesse de la chaîne de montage : l'art moderne et le mannequin ». In MUNRO, Jane (dir.), *Mannequin d'artiste, mannequin fétiche*, catalogue de l'exposition présentée au Musée Bourdelle du 1^{er} avril au 15 juillet 2015. Paris, Paris Musées : 191-221.
- MARUKI, Sado 丸木砂土 (1931). « Dai ni no kao » 第二の顔. In *Gendai ryôki sentan zukan* 現代猟奇先端図鑑. Tôkyô, Shinchôsha : 12-15.
- NAGAMINE, Shigetoshi 永嶺重敏 (2001). *Modan toshi no dokusho kûkan* モダン都市の読書空間. Tôkyô, Nihon Editâsukûru Shuppanbu.

- PINON, Josiane (2004). « La révolution des actrices dans le cinéma japonais des années vingt ». In TSCHUDIN, Jean-Jacques, HAMON, Claude (dir.), *La Modernité à l'horizon. La culture populaire dans le Japon des années vingt*. Arles, Éditions Philippe Picquier : 127-150.
- REICHERT, Jim (2001). « Disciplining the Erotic-Grotesque in Edogawa Ranpo's *Demon of the Lonely Isle* ». *Journal of Japanese Studies*, vol. 27, n° 1 : 113-141.
- SAKAI, Cécile (1987). *Histoire de la littérature populaire japonaise. Faits et perspectives (1900-1980)*. Paris, L'Harmattan.
- SILVERBERG, Miriam (2009). *Erotic, Grotesque, Nonsense. The Mass Culture of Japanese Modern Times* [2006]. Berkeley/Londres/Los Angeles, University of California Press.
- TAMURA, Kenpei 田村研平 (1995). *Nihonjin wa nani o mita ka ? Kaigai ryokôki no Shôwashi* 日本人は何を見たか？海外旅行記の昭和史. Tôkyô, Shakai Shisôsha.
- VIRGILI, Fabrice (2011). « Virilités inquiètes, virilités violentes ». In COURTINE, Jean-Jacques (dir.), *Histoire de la virilité*, t. 3, *La virilité en crise ? XX^e-XXI^e siècle*. Paris, Seuil : 71-98.
- WADA, Hirofumi 和田博文 (1999). *Tekusuto no modan toshi* テクストのモダン都市. Nagoya, Fûbaisha.
- WILLETT, John (2011). *Les Années Weimar, une culture décapitée* [*The Weimar Years, A Culture Cut Short*, 1984]. Londres, Thames & Hudson.
- YOKOMITSU, Riichi (1998). « La mouche » [1923]. In *Anthologie de nouvelles japonaises. Les noix, la mouche, le citron*, t. I, 1910-1926. Trad. CHAVANNES, Edwige (de). Arles, Éditions Philippe Picquier : 91-101.
- YONEZAWA, Yoshihiro 米沢嘉博 (dir.) (1994). *Bessatsu Taiyô : Edogawa Ranpo no jidai : Shôwa ero-guro-nansensu* 別冊太陽 江戸川乱歩の時代 昭和エロ・グロ・ナンセンス, n° 88. Tôkyô, Heibonsha.

GLOSSAIRE

Akechi Kogorô 明智小五郎
Akumu 悪夢
Aoki Ainosuke 青木愛之助
Chijin no fukushû 痴人の復讐
Dai ni no kao 第二の顔
Edogawa Ranpo 江戸川乱歩
Ero-guro-nansensu エロ・グロ・ナンセンス
Gendai ryôki sentan zukan 現代猟奇先端図鑑
Hachûchan jiken 爬虫館事件
Hae 蠅
Hakuchûmu 白昼夢
Hanzai zukan 犯罪図鑑
Hide 秀
Hirabayashi Hatsunosuke 平林初之輔
Hitodenashi no koi 人でなしの恋
Hitomi Kinue 人見絹枝
Hyôjô 表情
Imomushi 芋虫
Injû 陰獣
Issunbôshi 一寸法師
Kanda Hakuryû 神田伯龍
Kawabata Yasunari 川端康成
Kikeiji 奇形児
Kinoshita Fuyô 木下芙蓉
Kôga Saburô 甲賀三郎
Kosakai Fuboku 小酒井不木
Kotô no oni 孤島の鬼
Kumo otoko 蜘蛛男
Kumon 苦悶
Kuroiwa Ruikô 黒岩涙香
Kurotokage 黒蜥蜴
Maruki Sado 丸木砂土
Masaki Aizô 柁木愛造
Mizuki Ranko 水木蘭子
Moga モガ
Modan gâru モダン・ガール
Môjû 盲獣
Moroto Jôgorô 諸戸丈五郎

Mushi 蟲

Muzan 無惨

Nakamura Masanao 中村正直

Nijūichinichikai 二十一日会

Ôgawa 大川

Oni no yūtopia 鬼のユートピア

Oseitōjō お勢登場

Ôuchi Reiko 大内麗子

Ryōki no hate 猟奇の果

Satomi Kinue 里見絹枝

Seijō na ningen 正常な人間

Seishinbunseki kenkyūkai 精神分析研究会

Shinkankaku-ha 新感覚派

Shokkakushugi 触覚主義

Sunaga 須永

Taishū bungaku 大衆文学

Tanteishōsetsu kōwa 探偵小説講話

Tanteishōsetsu-dan no shokeikō 探偵小説壇の諸傾向

Tokiko 時子

Unno Jūza 海野十三

Yokomitsu Riichi 横光利一

Yoshie 芳枝

