

ROMAN POLICIER ET ERREUR JUDICIAIRE EN FRANCE DE 1866 À 1939 :

*CONTINUITÉ ET RUPTURE DE
L'ÉVOLUTION D'UN GENRE*

Marion Degos CRACKOWER¹

RESUMÉ : Cet article se propose d'analyser l'évolution du roman policier français, de sa création en 1866 jusqu'en 1939 ; cela à travers la palette des éléments de sa composition, en particulier l'erreur judiciaire. Parce que la société est en constante évolution, la littérature connaît de profonds changements dans son appréciation et sa création. Ces transformations du genre ont été analysées au scope d'un corpus composé de 166 romans français, majeurs et mineurs.

MOTS-CLÉS: roman policier, Justice, erreur judiciaire, évolution, société.

¹ Enseigne à LSU (Louisiana State University) – mail : m_degos@yahoo.fr

DETECTIVE NOVEL AND JUDICIAL ERROR IN FRANCE FROM 1866 TILL 1939: CONTINUITY AND CHANGES IN THE EVOLUTION OF A GENRE

ABSTRACT: This article aims to analyze the evolution of French detective novel, from its creation in 1866 till 1939 ; this through the scope of its composition, especially the uses of judicial errors. Because society is in constant evolution, its literature experiences deep transformations in its appreciation and creation. These transformations were compiled with the help of a corpus composed of 166 French detective novels, both major and minors.

KEYWORDS : detective novel, Justice, judicial error, evolution, society.

En 1866, Emile GABORIAU publiait, dans les colonnes du quotidien *Le Soleil*, le tout premier roman judiciaire français. Sans le savoir, il venait de créer un phénomène: le succès immédiat de *L'affaire Lerouge* assurera la pérennité d'un genre qui demeure, encore aujourd'hui, un sujet favori et prolifique pour les auteurs de littérature autant que de divertissement. Avec *L'affaire Lerouge*, la Justice et ses représentants transcendaient les colonnes de faits divers auxquelles ils étaient habitués pour investir le rez-de-chaussée des quotidiens, sous la forme de romans-feuilletons. Ils devenaient des éléments de fiction.

L'article présenté ici repose sur l'étude de 166 romans policiers. Il vise établir une évolution de l'erreur judiciaire dans le roman policier en parallèle avec les transformations éditoriales et sociétales qui animent le tournant du siècle en France. En effet, entre 1866 et 1939, d'un point de vue politique, la France connaît : la chute d'un empire, la perte de l'Alsace et de la Lorraine et le fort sentiment de revanche qui en découle, une révolution, une république, une première guerre mondiale, et, au moment où s'achève cette étude, s'apprête à s'engager dans un deuxième conflit majeur. Sans parler des assauts du Surréalisme, de la remise en cause de tout ce qui faisait le fondement de la civilisation, de l'apparition du Communisme, du Nazisme, du Fascisme, ainsi que la crise de 1929. De tels bouleversements ne vont pas sans affecter un peuple, sa culture et, par conséquent, sa littérature.

Trois périodes se dégagent dans l'histoire du roman policier ; trois périodes qui correspondent grossièrement à trois déclinaisons du genre. Entre 1866 et 1907, le monde littéraire policier est largement dominé par Emile GABORIAU et Fortuné du BOISGOBEY. Ici, tous les romans reposent sur un même système de création et utilisent les mêmes outils. Le roman judiciaire, comme on le nommait alors, s'accompagne d'un élément structurel quasi-omniprésent, à savoir, l'erreur judiciaire. Sur 35 romans publiés entre 1866 et 1907, 29 (soit 83%) comprennent une erreur judiciaire dans leur trame narrative. La prééminence est indubitable et pose d'entrée la question du lien entre littérature et Justice, et la confiance du public

dans l'organe étatique. Le genre, qui est encore tout neuf, se décline sans vraiment varier.

La deuxième période, qui couvre les années comprises entre 1907 et 1930, connaît une remise en cause générale de tout ce qui constituait les fondements de la société française. C'est l'ère de ceux que j'appelle les Trois L – LEROUX, LEBLANC, LEROUGE – et des aventures de *Fantômas*. Entre 1907 et 1930, sur 58 romans étudiés, 25 intègrent une erreur judiciaire, soit 43%. Pendant cette période, le roman judiciaire devient policier avec l'apparition de détectives privés et la progressive mise à l'écart des juges d'instruction.

La décennie suivante, entre 1930 et 1939, connaît une explosion dans le domaine de la littérature policière : avec Georges SIMENON, Pierre VÉRY et Maurice LEBLANC, des figures de proue prolifiques en matière de littérature de détection qui multiplient les publications ; sur 73 romans publiés, 21 contiennent une erreur judiciaire, soit 29%.

Quand bien même le roman policier intègre des cadres précis et répond aux demandes imposées par le genre, il est avant tout un objet culturel soumis aux transformations sociales et scientifiques, ainsi qu'aux attentes du public. Il s'agit d'observer ici comment le roman évolue et de quelles façons ces transformations se reflètent dans la structuration et l'appréciation de ce genre.

1866- 1939: UNE INTENSIFICATION DE L'ÉCRITURE ET DE LA PUBLICATION:

À partir de ces remarques préliminaires données en guise d'introduction, on observe premièrement que : le lien entre Justice et littérature demeure très fort tout au long de cette période, puis, que le roman policier se transforme physiquement et structurellement. L'omniprésente au départ de l'erreur judiciaire est la grande absente de la fin de cette période. En dehors d'une multiplication ou du renouvellement des auteurs qui s'essayent au genre avec plus ou moins de succès, il est impossible d'ignorer sa disparition des pages des romans. Il est aussi possible d'affirmer sans prendre trop de risques et au simple aperçu de la chronologie que le roman de SIMENON, largement dominant dans les années 1930, ressemble peu au roman tel qu'il est apparu sous la plume de Gaboriau en 1866.

Si l'on compare les chiffres relatifs aux deux romanciers les plus productifs du début de la période avec ceux relatifs aux deux auteurs les plus prolifiques de la fin de la période, on constate un flagrant contraste dans la quantité de titres publiés. GABORIAU produit six romans policiers en une période de dix ans (1866-1876), BOISGOBEY, seize romans judiciaires entre 1869, lorsqu'il adhère au genre, et 1889, soit, sur une période de vingt ans. À l'opposé, entre 1931 et 1938, SIMENON publie trente-huit romans et enquêtes courtes, VÉRY, vingt. Il y a donc une multiplication par deux des titres publiés par les auteurs de fin de période sur un espace

temporel deux fois moins long. Cette intensification de l'écriture résulte d'abord des transformations intrinsèques à l'industrie littéraire, liées à la modernisation et à la mécanisation, ainsi qu'à son développement économique. Le monde de l'édition et de la publication bénéficie des avancées technologiques et techniques autant que l'industrie automobile, de l'accélération des moyens de production plus rapides et plus efficaces, de la baisse des prix du livre aussi bien que du nombre croissant de numéros publiés:

Du point de vue technique, le formidable essor de la presse, suivi par une demande nouvelle d'imprimés commerciaux, publicitaires et administratifs ne pouvait que favoriser les recherches en matière de composition et d'illustration. Bien que critiquées pour des raisons d'ordre esthétique, la Linotype et la Monotype équipent progressivement les ateliers à partir de 1918... Enfin, on réussit à améliorer considérablement les performances des presses, encore que l'impression rotative soit encore peu utilisée. (BETHERY, 1991: Sans page).

En 1939, les grandes maisons d'éditions telles Fayard ou Gallimard sont bien implantées et le roman-feuilleton n'a plus à faire ses preuves. Ce qui est un succès de kiosque à journaux devient très vite, de façon quasi automatique, un succès de librairie. Ils font tous deux partie du paysage littéraire et culturel des Français. La demande de romans policiers est bien établie et familière au public parce que ce genre est associé à la distraction et que la rapidité de la lecture s'adapte aussi bien aux quelques heures d'un voyage en train, qu'aux premières traversées en avion.

En parallèle, de ces raisons industrielles on peut noter une certaine spécialisation des auteurs dans le genre policier. Si GABORIAU et ses contemporains écrivaient des romans judiciaires, ceux-ci ne constituaient en rien une exclusivité. À la fin du XIX^e siècle, un auteur était encore polyvalent dans ses créations, avec une progressive tendance vers un genre. SIMENON et VÉRY se sont très vite tournés vers la production quasi-exclusive de textes policiers pour devenir les maîtres du genre et dominer une époque.

Cette capacité double de publication de titres correspond aussi à une production de pages diminuée de moitié pour chaque roman publié après 1930. GABORIAU et BOISGOBEY publiaient des romans de plus de quatre cents pages. Pour SIMENON et VÉRY, cent quatre-vingt à deux cent pages suffisaient pour lancer, développer et boucler une affaire, de sorte que l'enquête subit un régime draconien dans son essence. L'auteur de fin de période se débarrasse des scories: plus de descriptions, plus de monologue intérieur, plus de déroutement du détective; l'erreur judiciaire disparaît au profit de la rapidité d'exécution du récit, la production de masse des romans et la psychologie des personnages. Dans les années

1930, soit l'erreur judiciaire disparaît complètement de la structure du roman policier, soit elle y reste présente à l'état de traces, ou alors, elle est posée comme antérieure au roman et constitue le terreau sur lequel une contre-enquête doit être menée. De ce fait, elle n'est plus essentielle à la structuration du roman. Après la Première Guerre mondiale, le détective ne se trompe plus, il devient le réparateur des torts, le symbole d'une Justice efficace.

1866-1907: ÉMILE GABORIAU ET FORTUNÉ DU BOISGOBEY: LA STRUCTURE AVANT TOUT

DUBOIS (1992: 46) présente l'œuvre de GABORIAU comme un "épisode" isolé dans l'histoire de la littérature, un moment significatif de la création du roman policier qui reste sans héritiers jusqu'à l'arrivée des *Trois L* cinquante ans plus tard. C'est sans compter avec BOISGOBEY qui reprend le modèle de GABORIAU et le reproduit de multiples fois durant les quarante années qui suivent.

En 1866, GABORIAU a déjà six romans à son actif. *L'affaire Lerouge* marque le début d'une série de romans judiciaires très longs, basés sur une énigme complexe qui trouve souvent sa résolution dans le passé des protagonistes: dès sa jeunesse, GABORIAU est un familier des romanciers à mystères anglais: il s'inspire des aventures du Chevalier Dupin d'Edgar Allan Poe et « préfère Fenimore Cooper, ... à ses manuels de droit » (TULARD, 2005: 291). Un arrière-plan est déjà présent dans l'esprit de l'auteur ; il suffit d'un déclencheur pour lancer le genre. Ce déclencheur, il le trouve dans un fait-divers de journal: la mention de l'assassinat d'une vieille dame nommée Lerouge:

Emile Gaboriau n'a d'ailleurs pas su qu'il lançait une forme grosse d'avenir et qu'il opérait un ajustement stratégique parmi des productions esthétiques en lutte. Mais il ignorait plus encore qu'il inaugurerait un genre appelé à proliférer de façon extraordinaire... (DUBOIS, 1992: 46)

Les romans judiciaires de GABORIAU suivent tous la même structure. Un crime est découvert, une première enquête (superficielle) est menée. Le détective procède à une dénonciation. Il réalise très vite qu'il a accusé un innocent. Il mène alors une contre-enquête plus fouillée qui remonte loin dans le passé des protagonistes pour révéler, à la fin, le nom du véritable coupable. Ces romans sont longs, répétitifs, descriptifs et se penchent sur les grandes questions de justice au travers des monologues intérieurs digressifs du détective.

Son contemporain, Fortuné du BOISGOBEY (de son vrai nom Abraham DUBOIS), produit des romans à structure identique et varie les lieux du crime avec une préférence pour les lieux publics. On rencontre par exemple *Le crime de*

l'opéra (1879) et *Le crime de l'omnibus* (1881). Alors que GABORIAU place ses intrigues en province, son disciple aime le théâtre des rues parisiennes. *Le coup d'œil de monsieur Piédouche* (1883) commence sur les bords de la Seine, *Une affaire mystérieuse/L'homme sans nom* (1869) sur les hauts de Montmartre. Une œuvre prolifique et diverse qui trouve ses sources dans la réalité judiciaire ou historique: « S'il a un goût prononcé pour le roman historique (...), il (BOISGOBEY) suit pour *Le Petit Moniteur universel du soir* quelques grandes affaires criminelles et en ressuscite d'anciennes, ce qui le conduit naturellement au roman policier encore balbutiant » explique TULARD (2005: 84). Son détective, nommé Piédouche, est, comme dans les romans de GABORIAU, un amateur qui utilise la déduction et l'analyse pour tirer ses conclusions. Sa renommée est très vite établie, monsieur Piédouche est célèbre pour son coup d'œil et toute affirmation sortant de sa bouche est parole d'évangile pour les juges d'instruction: il allie observation et nature humaine pour former des hypothèses fondées sur l'évidence et présente au juge d'instruction un produit fini, structuré et inattaquable. Même Piédouche, à l'instar de Tabaret n'est pas à l'abri d'une erreur et plus d'une fois fait arrêter des innocents à la place de criminels. Les romans de cette période se focalisent aussi sur le ressenti du détective. Ses impressions ne sont pas épargnées au lecteur qui s'attend, lorsque l'erreur judiciaire est annoncée dans le premier tiers du roman, à assister à une contre-enquête au cours de laquelle le détective démonte une à une ses propres théories pour en élaborer de nouvelles construites sous un éclairage nouveau. Chez ces auteurs, la variation apparaît légèrement dans la nature du crime (avec une très nette préférence pour l'homicide). N'oublions pas non plus que GABORIAU et BOISGOBEY ne se sont pas consacrés exclusivement au roman policier mais ont aussi été de grands contributeurs de la littérature feuilletonesque. Ils en connaissaient tous les rouages: du *pathos* romantique au scénario à rebondissements, tous les éléments s'accumulent dans les énigmes présentées par ces auteurs. La structure prime sur la nature ainsi que l'adhésion aux codes mimétique et herméneutique sont totales. Ils déclinent une recette dont les ingrédients diffèrent mais dans laquelle l'ordre reste immuable.

D'autres auteurs qui cherchent à se diversifier s'essaient au genre et produisent des romans longs, répétitifs qui copient et collent le système mis en place par les pères du roman policier. Parmi eux, figure Henry CAUVAIN qui façonne un détective préfigurant Sherlock Holmes dans *Maximilien Heller* en 1871, roman où l'analyse de la personnalité fait ses premiers pas. Heller, convaincu de l'innocence du prétendu coupable rien qu'en le regardant, part en quête du véritable coupable en utilisant le déguisement et la fausse identité: ici, le déguisement et la stratégie d'action prennent le pas sur la réflexion seule. Élie BERTHET publie *Le douanier de mer* (1872) et *L'assassin du percepteur* (1877), romans à erreur judiciaire. En 1875, Eugène CHAVETTE initie une percée dans le genre en publiant des romans criminels sans erreur judiciaire et entame une diversification de genre en simplifiant la structure du roman policier.

Dans chacun des romans cités, le détective est soumis au pouvoir d'un juge d'instruction qui n'est là que pour officialiser le travail de l'amateur. Il existe un contrat de confiance entre ces deux personnages, c'est le futur *Consulting Detective* que l'on lira sur la carte de visite de Sherlock Holmes. Le lecteur s'identifie un peu au juge dans le sens où le détective lui rend des comptes concernant l'enquête. Dans les cas de romans ne contenant pas d'erreur judiciaire, publiés en début de période, il est intéressant de remarquer l'absence quasi-systématique d'un représentant de la justice. Dans ce cas, le détective amateur ne rend de comptes à personne, si ce n'est qu'au lecteur, et travaille pour lui-même. C'est un ami convaincu de l'innocence de l'accusé qui se met en quête de la vérité, ou une croisade personnelle contre l'infamie d'un criminel notoire aux crimes connus du grand public mais jamais condamné.

Lorsque cette première ère s'achève, au début du XX^e siècle, Gustave LE ROUGE fait son apparition sur la scène littéraire avec *La conspiration des milliardaires*. Le père de Todd Marvel se dirige lentement vers le genre et mêle à ses romans d'aventures et de conspiration une couleur policière. Il entame une diversification de ce genre qui ne va plus cesser de croître. En 1889, BOISGOBEY publie un roman policier sans erreur judiciaire intitulé *Décapitée*, amorçant à son tour un virage vers la nouveauté. Le rejet des traditions et de tout ce qui constituait le fondement de la société française connaît, depuis la défaite de 1870, une constante croissance dans les esprits. Après 1905, les détectives deviennent journalistes ou cambrioleurs, ce sont les débuts de Rouletabille et d'Arsène Lupin avec lesquels apparaissent les séries qui vont connaître un énorme succès auprès des *aficionados* du roman policier.

1907-1930: L'ÈRE DES TROIS L: VERS UNE LIBÉRATION DU CARCAN STRUCTUREL

Lorsque cette deuxième ère débute, les éléphants du genre naissant sont sur le déclin. GABORIAU et BOISGOBEY sont morts depuis longtemps (respectivement en 1873 et 1891), Jules MARY, Jules LERMINA et Xavier de MONTEPIN, après s'être un moment intéressé à ce genre, retournent à leur premier amour, le roman social. Le roman judiciaire tombe en état d'hibernation pendant près de vingt ans. Quelques tentatives sont faites pour le réveiller, mais elles tournent court et tendent plus vers le roman criminel que le roman judiciaire.

Il faut dire que, durant cette période, la III^{ème} République est secouée par des tempêtes. Alors que la revanche est dans toutes les bouches et que le pays veut repartir en guerre, les premiers débats contre la peine de mort sont lancés au Sénat, l'État se sépare de l'Église en 1905, et le roman connaît une crise identitaire sans précédent.

Il est indéniable que le support influence le contenu. Le nombre de lignes limite le discours. Au début du siècle, un phénix renaît de ses cendres sous la plume de deux auteurs: Maurice LEBLANC publie *Arsène Lupin, gentleman cambrioleur*, une série de nouvelles publiées sous forme de roman-feuilleton dès 1905, et Gaston LEROUX donne naissance à Rouletabille dans *Le mystère de la chambre jaune* en 1907. Leur succès est immédiat et ne s'arrête qu'à la mort de ces auteurs. La quantité des titres prime sur le développement de l'histoire qui se concentre désormais dans le temps et dans l'espace. Le nombre de pages de romans policiers commence sérieusement à diminuer au tournant du siècle, limitant, par la même occasion, le nombre d'actants et d'actions. Dans la notice bibliographique de LEBLANC, TULARD (2005: 413) note que « de 1905 à 1939 ... le gentleman cambrioleur allait faire cinquante-sept apparitions dans seize romans, trente-sept nouvelles, quatre sketches ou pièces de théâtre, rassemblés en vingt-deux volumes ». À la mort de LEBLANC, en 1939, correspond la publication du dernier roman relatant les aventures du gentleman cambrioleur. Au même moment, Gaston LEROUX écrit huit aventures policières de Rouletabille et cinq mésaventures de Chéri-Bibi, respectivement parues pour la première fois en 1907 et 1914.

En 1923, Gustave LE ROUGE rejoint ce duo avec la publication des enquêtes de Todd Marvel, un détective amateur multimilliardaire qui met sa fortune au service de la Justice. Le riche détective, pratiquement inconnu aujourd'hui, a eu son heure de gloire et compte pas moins de vingt aventures ou enquêtes regroupées en deux volumes sous les titres de *Todd Marvel détective milliardaire* et *L'Amérique mystérieuse*.

Outre les Trois L, quelques auteurs font de brèves apparitions ou entament une carrière qui se poursuivra loin dans les années 1930. Rodolphe BRINGER produit ses premières enquêtes. Il publie en 1917 *Le poignard de cristal* et *Le premier crime de monsieur Rosic* ; il s'investit dans la littérature policière jusqu'à sa mort, en 1943. ALLAIN et SOUVESTRE ont tenu leur public en haleine avec les démêlés d'un horrible criminel connu sous le surnom de Fantômas dès 1911. Ses méfaits remplissent trente-deux romans.

En 1907, la scène du roman policier est neuve. Il y a littéralement rupture du continuum et le genre s'habille d'auteurs nouveaux qui réforment sa structure. Il devient moins didactique et s'embarrasse de divertir plus que d'éduquer. Les séries générales ou éditoriales font leur apparition alors que l'édition connaît une profonde mutation qui entraîne avec elle le nécessaire besoin d'adaptation des auteurs.

LETOURNEUX (2013: sans page) s'est penché sur la question des séries éditoriales, notamment *Fantômas*. Il explique que l'innovation de Fayard, lorsqu'ils publient les premiers numéros du « Livre populaire à 65 centimes », est de poser une concurrence directe aux journaux en offrant des récits complets à bas prix. Ce sont d'abord des réimpressions de romans-feuilletons; puis, très vite, le succès de la formule laisse supposer qu'il serait possible de publier des nouveautés directement sous ce format:

Avec cette collection à très bon marché, la logique de diffusion des fictions populaires qui s'était imposée au cours du XIX^e siècle, celle de publications en feuilletons dans la presse ou en livraisons, s'est vue brutalement concurrencée par la vente d'ouvrages offrant un récit complet en un seul volume, pour un prix bien moindre que celui, cumulé, des livraisons. (LETOURNEUX, 2013)

Ce nouveau genre d'édition insiste sur l'idée de récit en publiant en haut de la couverture de chaque numéro de *Fantômas* cette mention d'accroche « Chaque volume forme un récit complet », démarquant l'indépendance de chaque titre. L'indépendance des récits permet l'adjonction permanente de nouveaux lecteurs. Ici, un lecteur novice peut rejoindre la communauté des autres lecteurs sans forcément avoir lu les épisodes précédents alors qu'il serait bien difficile de commencer la lecture de *L'affaire Lerouge* au milieu du récit. Ce nouveau format, continue LETOURNEUX (2013: sans page), non seulement agrandit le cercle des lecteurs mais encourage encore une profonde transformation des écrits qui n'ont plus besoin des techniques propres au roman-feuilleton:

Un tel changement a non seulement bouleversé les modes de consommation de l'imprimé, mais induit également des mutations radicales dans l'écriture des textes, dans leurs structures narratives et, par contamination diégétique, dans les imaginaires et les logiques architextuelles (sic) des œuvres. (LETOURNEUX, 2013)

Diminuant progressivement les besoins d'une accroche propre à l'énigme, ce qui constitue la spécificité des séries du début de siècle est leur focalisation sur un personnage à identité et aux capacités extraordinaires plutôt que sur les étapes de la résolution d'un problème majeur. Les séries présentent de jeunes acteurs, intelligents, qui se jouent des structures traditionnelles dont ils sont familiers: héros de guerre, aventuriers, journalistes ou hommes du monde, ils allient la compétence à la déduction pour faire la justice ou rendre le monde meilleur. « Même si le mal est provisoirement vaincu, c'est toujours l'épopée du crime qui nous est présentée », écrit QUEFFELEC-DUMASY (1989: 59) à propos des nouvelles séries. Chacun de ces personnages, bon ou mauvais, devient le centre de l'aventure, le centre du récit (QUEFFELEC-DUMASY, 1989: 58):

le roman policier français est alors moins centré sur l'énigme que sur le criminel. C'est toujours sa figure qui fascine: soit dans un registre léger, mondain, humoristique, le bandit chevaleresque Arsène Lupin « gentleman cambrioleur »,

bafouant l'autorité mais ne volant jamais que les riches, et ne tuant qu'à son corps défendant; soit, dans un registre plus noir, le criminel international, Larsan, ou les chefs de bandes criminelles, Zigomar de Sazie, ou le Dr Cornélius de Lerouge. C'est du sein du crime que surgit le héros.

Sous un titre d'abord vague, la maison d'édition place une indication rappelant l'appartenance du titre à une série déjà connue du lecteur espérant ainsi influencer ce dernier dans ses choix. Gaston LEROUX fait placer sur la couverture de ses romans relatifs à Rouletabille un sous-titre indicatif: "*Les aventures extraordinaires de Joseph Rouletabille, reporter*". La mention est posée en haut de la page, sous le nom de la maison d'édition Pierre Lafitte. Si, dans les premiers romans de la série, la présence du jeune reporter reste obscure, elle devient évidente par la suite avec l'intégration du nom de Rouletabille dans les titres et laisse planer le flou sur la nature des affaires traitées dans le volume. Si l'on dresse la liste des titres, on découvre que le nom du héros figure dans quatre d'entre eux, à savoir: *Le château noir/Rouletabille à la guerre* (1914), *Le crime de Rouletabille* (1921), *Rouletabille chez le Tsar* (1912), *Rouletabille chez les Bohémiens* (1922). Stratégie éditoriale de vente qui semble marcher, l'idée est reprise lors de la publication des romans de Chéri-Bibi qui sont regroupés en deux groupes principaux, toujours avec la publication d'un sous-titre en couverture et la mention du nom du héros: « Les premières aventures de Chéri-Bibi » qui regroupent *Les cages flottantes* (1913) et *Chéri-Bibi et Cécily* (1913), suivies quelques années plus tard de la publication des « Nouvelles aventures de Chéri-Bibi »: *Palas et Chéri-Bibi* (1919) et *Fatalitas!* (1919). La série se termine avec *Le coup d'état de Chéri-Bibi* (1925), qui figure dans le corpus de l'auteur de façon indépendante.

Il se trouve que la maison d'édition Pierre Lafitte publie aussi les aventures d'Arsène Lupin par Maurice LEBLANC et que cette méthode de vente est reprise pour la présentation au public de cette troisième série. Cette présentation perdure jusqu'à nos jours.

Le roman retrouve ses paysages bondissants au travers des actions qui s'accumulent, de la définition d'une *psychè* extravagante et enthousiaste du personnage principal. Il faut dire que le début du siècle voit le développement de la psychanalyse freudienne et des théories de psychologie analytique de Jung, en 1913. Les études de la personnalité, à l'instar du code mimétique, contaminent la littérature et influencent les goûts du public dans leur choix. Les auteurs préfèrent définir une psychologie au travers de l'action et d'une méthode scientifique basée sur le raisonnement, ou "bon bout de la raison" comme dirait Rouletabille.

Au même moment, SOUVESTRE et ALLAIN, publiés chez Arthème-Fayard, font figurer sur chaque couverture de roman le nom *Fantômas* au-dessus du titre du récit. Les éditions plus récentes poursuivront cette tradition

La publication en série autorise l'auteur à sortir du carcan traditionnel du roman policier tel qu'il avait été conçu au départ. La répétition d'une structure crée une anticipation chez le lecteur qui n'est plus surpris et tombe dans l'ennui. L'ennui du lecteur est synonyme de ralentissement des ventes, de son détournement vers un genre autre ou une nouvelle série.

La multiplication des transformations de fond du roman policier et l'évolution du monde éditorial provoquent une rupture définitive dans la structuration du genre et la disparition progressive d'éléments auparavant jugés fondamentaux, comme l'erreur judiciaire.

Au tournant du siècle, le nom du genre change: de roman judiciaire, il devient roman policier. Cette transformation peut en partie être due à la disparition progressive des juges d'instruction des pages de ces romans. Alors qu'il chapeautait les enquêtes, il est progressivement remplacé par le détective qui est désormais responsable de lui-même. C'est lui qui mène l'enquête jusqu'au bout et présente ses conclusions au juge qui n'a plus qu'à procéder à l'instruction à partir des données fournies par le détective. Cette transformation résulte aussi de la multiplication des détectives amateurs extérieurs au monde judiciaire et qui agissent par eux-mêmes. Arsène Lupin n'a de maître que lui-même. Hors-la-loi par caractère, il serait difficile de le voir agir sous couvert d'un agent de la Justice. Il se mêle d'affaires qui ne le regardent pas et entend bien court-circuiter la Justice par tous les moyens, jusqu'à publier des résultats d'enquête dans les journaux et se faire passer pour le directeur de la Sécurité... Chéri-Bibi est un forçat en cavale qui souhaite se faire justice, cette-dernière lui ayant refusé ce droit. Rouletabille est envoyé par son journal alors qu'il y a déjà sur les lieux, un détective officiellement mandaté par le tribunal dans la personne de Frédéric Larsan.

Avec cette transformation, l'énigme est placée en concurrence avec le détective. Il y a continuité dans la structure parce que l'énigme subsiste. Là où les choses se transforment c'est lorsque l'énigme ne figure plus au centre du problème: certes, les questions d'identité et de rôle demeurent, le carré herméneutique de DUBOIS (1992: 92) est toujours présent, mais l'attention du lecteur se concentrera plus sur le règlement d'une affaire que sur les moyens employés. Dans de nombreux romans, le lecteur est omniscient: il connaît le nom du criminel, les circonstances et les motifs. La focalisation est déplacée de la victime vers l'enquêteur. De la même façon, le code mimétique est détourné: depuis quand des voleurs travaillent-ils avec la police, et les milliardaires se mêlent-ils d'affaires sociales? Que dire du code herméneutique qui est voilé: le lecteur dispose de tous les éléments pour découvrir la vérité. Il n'y a plus d'erreur du détective. Tout cela parce qu'en l'espace de trente ans le public a changé. Il ne veut plus lire des romans dont la structure se répète inlassablement. Il veut être surpris, il veut se divertir.

L'autre grand changement qui se produit par rapport à la période précédente réside dans la disparition presque totale des erreurs judiciaires dans les romans policiers publiés entre 1907 et 1930. L'énigme reste, le crime est toujours le point

de départ, le détective, même s'il évolue dans son essence, est toujours là. Il devient un surhomme aux capacités d'analyse et de déduction supérieures à celles du policier commun, homme d'action et de terrain qui ne commet plus d'erreur ; il les répare. L'un des éléments qui motive son apparition est la question du temps: à présent, le détective doit résoudre une énigme dans un temps limité, que ce soit parce que la survie d'un autre être en dépend ou parce que le criminel est sur le point de s'échapper. Rouletabille arrive après l'arrestation des jardiniers dans *Le mystère de la chambre jaune*. Le détective devient extérieur à l'erreur judiciaire et construit exclusivement une contre-enquête. Les débats préliminaires sont laissés à la discrétion du détective. Parfois, ils ne figurent même pas dans le roman, qui débute après l'erreur judiciaire.

Plus nous nous approchons des années 1930, plus la fonction de l'erreur judiciaire se transforme. L'erreur judiciaire n'est plus le point central de l'affaire parce que, parallèlement, elle a tendance à être moins courante dans les journaux, du fait des avancées techniques et scientifiques utilisées par la police qui lui permettent de définir avec plus d'exactitude l'identité d'un criminel. QUEFFELEC-DUMASY(1989: 56) décrit la réalité des enjeux présents dans les séries policières: transformations philosophiques, recherche du surhomme, bouleversements politiques et économiques favorisent ces transformations littéraires:

Positivismisme et naturalisme (...) sont en recul. Le symbolisme entraîne un renouveau des mythes, appelle à un redéploiement des fantasmes qui ouvre la voie au surgissement de nouveaux héros. (...) Les certitudes de la science et de la morale vacillent. Nietzscheisme mondain et culte de l'énergie d'une part, retour en force du spiritisme, de l'hypnotisme, philosophies de l'inconscient d'autre part: la toute fin du siècle, et surtout le début du XX^e siècle, sont favorables à de nouveaux délires que hante parfois le fantôme romantique. Maurice Leblanc, Gaston Leroux, Gustave Lerouge, Zévaco donnent le jour à des héros surhumains, au-delà du bien et du mal, en des œuvres fantaisistes, fantastiques ou frénétiques, qui. (sic) attireront l'attention des surréalistes.

En résumé, au tournant du siècle, les besoins évoluent et les goûts changent. Il faut s'adapter pour continuer à vendre...

1930-1939: SIMENON ET VÉRY, DEUX GÉANTS DU ROMAN POLICIER PROLIFIQUES ET INNOVATEURS

De façon générale, les dix dernières années de la période étudiée confirment la tendance amorcée depuis 1907. Le roman policier a trouvé son équilibre. D'un point de vue historique, les années 1930, en France et en Europe, reflètent une atmosphère générale de questionnement des fonctionnements politiques, économiques ou culturels en place. C'est la montée exponentielle des nationalismes exacerbés par les suites de la crise de 1929. Fascisme, Nazisme et Communisme font désormais partie de l'horizon politique mondial et menacent les vieilles démocraties déjà fragilisées. Dans ce contexte, sans parler de l'instabilité politique qui règne en France et des tentatives de retour au calme avec le Front populaire de Léon Blum en 1936, tout devient objet de propagande, y compris la littérature. NARCEJAC pose en opposition les deux blocs, démocratique et dictatorial, en expliquant que, dans les années 1930, les démocraties ont voulu opposer aux dictatures tout ce qu'elles pouvaient trouver:

C'est un fait, certes, très curieux: le roman policier, dans les années qui ont précédé la guerre, a été prohibé en Allemagne et en Italie. En URSS, il a toujours été considéré comme un produit de la civilisation bourgeoise... tous les arguments possibles, et le roman policier, sous la pression des circonstances, (ont) été considéré(s) comme un des refuges de la justice et du droit (1975: 205-207).

Le temps n'est plus au piétinement ni aux questionnements stériles. Les enjeux qui se jouent sur la scène mondiale dépassent les simples pages des journaux et imprègnent tous les aspects culturels du peuple. Il n'y a plus de temps pour les romans longs qui s'épanchent sur les pourquoi et les comment, il faut aller droit au but, cerner le problème et le régler par un raisonnement et des déductions qui font mouche à chaque fois.

Deux auteurs, qui connaîtront un succès incontesté jusqu'en 1939, font leur apparition dans la presse française: le Belge Georges SIMENON, et le Français Pierre VÉRY. Tous deux sont prolifiques, populaires, et de fins analystes d'une atmosphère et d'une tendance sociales qu'ils expriment au travers de leurs enquêtes. VÉRY publie son premier roman policier en 1930 sous le titre *Le testament de Basil Crookes*. Plus versé vers le roman à mystère que le roman policier, *Le testament* pose l'erreur judiciaire en toile de fond d'un mystère plus ancien, celui du testament bizarre d'un dénommé Basil Crookes lancé par hasard dans une bouteille. Ce roman, pourtant couronné du « Prix du Roman d'Aventures n'eut pas d'influence immédiate sur la carrière de Pierre VÉRY » (BADOU, 1994: 7). Le succès de VÉRY ne devient réel qu'en 1934, lorsqu'il signe un contrat avec la

maison d'édition Gallimard « portant sur douze romans policiers qu'il s'engageait à fournir au rythme de quatre par an » (BADOU, 1994: 8). L'auteur achève sa part du contrat en 1938. Son avocat détective Prosper Lepicq apparaît avec la création de la collection « Pierre Véry » chez Gallimard. L'auteur écrit vingt romans entre 1930 et 1939 dont sept enquêtes de Lepicq.

L'autre grand auteur qui marque les années 1930 avec une production massive, condensée et facile à lire, est Georges SIMENON. Celui-ci consacre un premier roman policier entièrement à Maigret en 1931. À partir de ce premier succès, la production devient quasi industrielle. Simenon publie dix-neuf enquêtes du commissaire chez Fayard dont il devient « l'auteur vedette » entre 1931 et 1934 (TULARD, 2005: 660).

Un élément en particulier contribue à cette multiplication des titres: le régime qui diminue encore davantage le nombre de pages. Le roman policier est un « jeu » (NARCEJAC 1975: 95) qui se développe en France avec la société des loisirs et des nouveaux congés payés, de 1936, le lecteur :

perd la partie, s'il ne démasque pas le coupable tout seul, avant toute explication. Il la gagne, au contraire, s'il trouve la solution avant d'être parvenu à l'épilogue prouvant ainsi que l'auteur n'a pas été assez ingénieux ou n'a pas pris des précautions suffisantes (NARCEJAC, 1975: 96).

D'autres auteurs aujourd'hui inconnus ou introuvables s'essayaient au genre: Maurice BOUÉ, Edouard AUJAY, Edouard LETAILLEUR, Michel HERBERT, Eugène WYL...

Alors que l'édition continue son avancée technologique, la production devient massive, mais la qualité ne souffre pas pour autant de cette intensification: le genre continue d'évoluer et participe à l'affirmation des idées ou à la défense d'un parti pris.

La popularité des séries amorcée en début de siècle continue. Lupin, Rouletabille ou Marvel disparaissent pour être remplacés par Lepicq et Maigret. Les amateurs et les cambrioleurs sont remplacés par des professionnels de la Justice. L'erreur judiciaire ne refait pas surface pour autant... VÉRY donne la parole à son avocat Prosper Lepicq qui résout les affaires dans le seul but de trouver des clients à défendre. A la fin des enquêtes, il laisse sa carte au criminel qu'il a lui-même démasqué, et se propose de le défendre devant le tribunal. Lepicq et Maigret représentent la justice de façon peu orthodoxe. Hommes de terrain avant tout, Maigret voyage en train, Lepicq à pied ou en voiture, lorsqu'il en a les moyens. Ils brillent par leur manque d'action. L'observation ou la prise d'indices ne sont pas leur fer de lance. Lepicq est « nonchalant, paresseux même, préférant s'impregner des lieux du drame plutôt que d'accumuler les indices » (TULARD, 2005: 732) ; Maigret est « un fonctionnaire sérieux et discipliné, mais qui a son caractère... Sa mé-

thode n'est fondée ni sur la déduction ni sur la violence. Il aime s'imprégner d'une atmosphère et pénétrer dans le secret des âmes » (TULARD, 2005: 456). En cela, ils se distinguent d'Arsène Lupin qui prône l'hyper-action incessante, ou Rouletabille qui peut reconstituer la chronologie d'un crime à partir d'un cheveu ensanglanté et une trace de sang sur un mur. L'enquête, ici, est très superflue. Tout se développe sur la personnalité des détectives qui font des apparitions de façon régulière dans les journaux, puis, sous forme de romans. Encore une fois, le détective ne commet pas d'erreur, il les répare. En cela il rejoint ses prédécesseurs comme si le message à passer était celui d'une justice qui sait reconnaître ses innocents, d'un État présent pour protéger ses concitoyens. Ici, le détective développe aussi une vie extérieure à l'enquête: « la fiction lui assure une existence non professionnelle » (DUBOIS, 1992:172). On voit Lopicq travailler dans son bureau d'avocat parisien qui s'interroge sur ce qu'il va manger pour son prochain repas, ou encore, Maigret dans son intérieur bourgeois aux côtés de sa femme. Le détective, qui était présenté comme un surhomme chez les Trois L devient une sorte de monsieur Tout-le-monde qui fume la pipe, grogne au lieu de parler et aime ses pantoufles. Son pouvoir réside dans l'autorité naturelle qu'il dégage et sa capacité à résoudre les erreurs judiciaires des autres par la simple observation, ou en résolvant des crimes après le passage de la police officielle. Ainsi, tout repose davantage sur la définition d'une psychologie et la description d'une atmosphère générale. Le roman policier ne consiste plus en l'accumulation d'indices à l'encontre du suspect numéro un mais plutôt dans l'attente de la faute et de la révélation comme une affirmation que tout ce qui va mal finit toujours par s'autodétruire. La variété ne demeure plus dans l'originalité de l'enquête: « tous les Maigret se ressemblent » (DUBOIS, 2005: 172). La variation se place dans le lien social du détective aux classes et dans la construction des caractères autour de l'enquêteur.

Chez SIMENON, l'erreur judiciaire est rarement le fait de Maigret. Il répare les erreurs commises par ses collègues dans *La tête d'un homme*, lorsqu'il parvient à faire évader, avec l'accord du procureur, un homme qui a déjà comparu devant le juge et qui a été reconnu coupable, cela sur une simple intuition professionnelle. En commettant un crime devant la loi, il rétablit une erreur judiciaire alors que dans *Le chien jaune*, Maigret fait volontairement enfermer un innocent pour le protéger de lui-même (il avait des tendances suicidaires) comme un effet de comédie. Dans *Liberty-Bar*, l'erreur judiciaire ne se présente que comme un bref détour pour conserver le mystère plus longtemps sur l'enquête.

Alors que Maigret est un homme dont personne ne peut définir l'état affectif, SIMENON s'autorise une petite entorse dans *Maigret*, le dernier roman publié aux éditions Fayard en 1934. Ici, la situation devient très tendue pour le commissaire en retraite et se charge d'un aspect affectif très fort au travers de l'erreur judiciaire. Le présumé coupable vient chercher refuge dans sa maison: ce dernier n'est autre que le neveu du commissaire en personne. Retraité, Maigret doit rendre dossier le pardessus de policier et partir dans une quête personnelle pour sauver

son neveu. Tout comme Rouletabille avant lui, Maigret joue ici le tout pour le tout. La légende affirme que SIMENON avait décidé d'abandonner le commissaire après ce roman pour se diriger vers un autre genre. Il fallait pour cela pousser l'intensité dramatique à son paroxysme et placer le commissaire dans une situation de tension affective intense. Cette dualité clôtura la première saison d'enquêtes de Maigret et résout l'ensemble par la résolution du conflit mortel qui se joue dans les pages du roman. L'erreur judiciaire n'est plus posée comme un système d'accroche et de vente, mais devient le centre d'un conflit psychologique intérieur.

Après une première apparition en 1917, BRINGER revient au roman policier dans les années 1930 remettant sur le tapis l'erreur judiciaire. Il crée un détective, monsieur Rosic, qui résout quelques crimes, puis le remplace vite par Jacques Vix. BRINGER fait partie de ces auteurs oubliés, introuvables sur le marché des livres. Certains de ses romans n'ont connu qu'une seule publication. Son travail se caractérise par un retour sur la structure du roman policier centrée sur l'enquête plus que sur un personnage. L'auteur choisit de reprendre l'erreur judiciaire et de l'impliquer dans son roman comme élément central à l'affaire mais non comme conséquence de son détective principal. Dans la nouvelle *Le premier crime de monsieur Rosic* (1917), le détective résout une affaire simplement en observant l'accusé et tous les suspects. Il démonte les théories échafaudées par les inspecteurs et rétablit la vérité en quelques minutes. *L'homme qui fut assassiné* (1931) bouleverse toutes les conceptions du roman policier. Le détective officiellement chargé de l'affaire accumule les erreurs judiciaires: d'un zèle extraordinaire, il n'arrête pas moins de cinq suspects, les fait jeter en prison pour l'assassinat d'un homme qui est en réalité en parfaite santé... *L'homme qui fut assassiné* est une sérieuse entorse à la règle de VAN DINE qui dit qu'« un roman policier sans cadavre, cela n'existe pas » (NARCEJAC, 1975: 98). Or ici, une enquête est entamée après la découverte d'une chambre d'hôtel ensanglantée, dans laquelle ne se trouve pourtant aucun cadavre. La vérité est rétablie par deux journalistes chargés par leur journal d'enquêter sur un homme qui aurait gagné des millions au loto quelques jours auparavant (l'homme qui, justement, serait la victime). À la fin, il s'avère que celui-ci avait tout simplement décidé de disparaître afin d'éviter les poursuites d'une famille de prédateurs en quête d'argent, et se serait coupé en se rasant la barbe dans sa chambre d'hôtel (d'où le sang abondant). L'erreur judiciaire devient l'expression de l'embarras, du zèle, et de l'inefficacité d'un détective peu observateur.

CONCLUSION: QU'EN EST-IL HORS DES FRONTIÈRES DE FRANCE?

En posant la question du roman policier hors de nos frontières, il s'agit de voir si nous sommes ici en présence d'un modèle qui se répète ou bien d'une exception culturelle propre à la France. Si nous regardons un exemple chez nos voisins belges, Stanislas-André STEEMAN fait son apparition à la fin des années 1920 et poursuit sa carrière au-delà de la période étudiée. Dans *L'assassin habite au 21*, (1939), l'erreur judiciaire fait bégayer l'enquête et retarde le dévoilement de la vérité. Un complice innocente le criminel en commettant un crime pendant que ce dernier est sous les barreaux. C'est une stratégie de protection et de complicité de meurtre qui n'apparaît pas, semble-t-il, dans les romans policiers français.

Outre Atlantique, Sir Arthur Conan DOYLE et Agatha CHRISTIE s'imposent comme les maîtres du genre. Sherlock Holmes est un détective misanthrope à l'intelligence supérieure et aux capacités d'observation et de déduction qui dépassent l'entendement. Ce sont généralement des particuliers qui font appel à lui pour résoudre des cas personnels sans avoir à faire appel à la police. Des questions d'honneur, d'objets dérobés dans lesquels l'erreur judiciaire n'a pas sa place. Tout est résolu avant l'intervention nécessaire des agents de police.

CHRISTIE domine le début du siècle avec Hercule Poirot, détective d'une intelligence supérieure et d'une connaissance pointue de la psychologie humaine, Poirot se trompe rarement. Lorsqu'il affirme, ses déductions sont fermes et définitives. Dans les cas d'erreurs judiciaires, soit c'est parce que l'on fait appel à lui pour rétablir une situation d'erreur judiciaire établie précédemment, *Five Little Pigs*, ou alors, pour corriger les erreurs du détective novice, *The Cornish Mystery*. Travail de collaboration ou de contre-enquête, Poirot ne fait jamais arrêter un innocent à l'exception d'une occasion: dans *Jewel Robbery at the Grand Metropolitan*, afin de pousser le voleur à la faute.

Dans les deux cas anglais, puisque c'est l'intelligence qui est placée en avant, il est impossible pour les auteurs d'échouer. De la même manière que, dans les romans policiers français à erreur judiciaire, lorsque placées au centre de l'histoire, les erreurs judiciaires figurent généralement dans les romans les plus longs: dans *Sad Cypress*, Poirot lutte contre le temps pour prouver l'innocence d'une jeune héritière condamnée à la pendaison. L'énigme présente des difficultés, mais, à chaque fois, la vérité éclate dans un nombre limité de pages. Le processus est à première vue le même.

Le roman policier évolue comme la société où il se construit. Il conserve son aspect propagandiste et joue un rôle de distraction auprès du public. Témoin des évolutions sociales (premières vacances au bord de la mer, premiers congés payés), le roman policier dure et perdure, se structure pour devenir ce qui est aujourd'hui l'une des meilleures ventes des librairies. Dominé par quelques géants du genre, sa survie ne dépend que de sa capacité à absorber les transformations

sociales. Le roman policier se décline au travers d'une personnalité dominante qui revient semaine après semaine, roman après roman divertir son public. La structure fondamentale reste la même. Ce qui change, ce sont les modalités de marketing. Un public est d'avance vendu aux enquêtes de Maigret. Il n'y a plus besoin de manifester toutes les techniques développées dans les années 1860. Plus de *pathos* romantique exacerbé, plus du suspense en fin de chapitre, plus d'erreur judiciaire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALLAIN, M. et P.SOUVESTRE. *Fantômas*. Paris: Robert Laffont, 1966.

BADOU, J. "Presentation". In: Jacques BAUDOU éd. *Pierre VÉRY. Intégrale*. Vol. 2. Paris: Librairie des Champs-Élysées, 1994.

BERTHET, É. *L'assassin du percepteur*. N.p.: N.p., n.d. *Gallili-*
ca.. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55160967.r=elie+berthet+l%27assassin+du+percepteur.langEN>>. 9/10/12.

_____. *Le douanier de mer*. Paris: Le Siècle, n.d. *Google Books*. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5835804q.r=le+douanier+de+mer.langEN>>. 9/10/12.

BETHERY, A. *Histoire de l'édition française 4: le livre concurrencé 1900-1950*. Paris: Fayard, 1991.

BOISGOBEY, F. du. *Décapitée!*. Paris: Belles lettres, 2004.

_____. *Le coup d'œil de monsieur Piédouche*. Paris: Rivages, 1999.

_____. *Le crime de l'omnibus*. Paris: Belles lettres, 2005.

_____. *Le crime de l'opéra*. Memphis: General Books, 2012.

_____. *L'homme sans nom (Une affaire mystérieuse)*. Orthez: Encrage, 2011.

BRINGER, R. *Le poignard de cristal*. Paris: Librairie des Champs-Élysées, 1929.

- _____. *Le premier crime de monsieur Rosic*. Paris: Librairie des Champs-Élysées, 1929.
- _____. *L'homme qui fut assassiné*. Paris: Cosmopolites, 1931.
- CAUVAIN, H. *Maximilien Heller*. N.p.: n.p., 1871.
<http://www.ebooksgratuits.com/pdf/cauvain_maximilien_heller.pdf>. 9/10/12.
- CENTRE D'ETUDES GEORGES SIMENON: disponible:
<<http://www2.libnet.ulg.ac.be/simenon/biosim.htm>>. 10/01/15.
- CHRISTIE, A. *Five Little Pigs*. New York: Harper Collins, 2011.
- _____. "Jewel Robbery at the Grand Metropolitan". In: *Hercule Poirot: The Complete Short Stories*. 14-27. New York: Harper Collins, 2013.
- _____. *Sad Cypress*. New York: Harper Collins, 2008.
- _____. "The Cornish Mystery". In: CHRISTIE, A. *Hercule Poirot: The Complete Short Stories*. 274-85. New York: Harper Collins, 2013.
- DUBOIS, J. *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan, 1992.
- GABORIAU, É. *L'affaire Lerouge*. Paris: Le Masque, 2004.
- LEBLANC, M. *Arsène Lupin. Gentleman cambrioleur*. Livre de Poche, 1993.
- LEROUGE, G. *La conspiration des milliardaires*. Paris: Union générale d'édition, 1977.
- _____. *L'Amérique mystérieuse*. Paris: Alteredit, 2010.
- _____. *Les aventures de Todd Marvel, détective milliardaire*. Paris: Alteredit, 2010.
- LEROUX, G. *Chéri-Bibi et Cécily*. Livre de Poche, 1974.
- _____. *Fatalitas !*. Paris: Livre de Poche, 1974.
- _____. *Le château noir*. Paris: Livre de Poche, 1973.

_____. *Le coup d'état de Chéri-Bibi*. Paris: Livre de Poche, 1974.

_____. *Le crime de Rouletabille*. Paris: Livre de Poche, 1976.

_____. *Le mystère de la Chambre Jaune*. Paris: Livre de Poche, 1974.

_____. *Les cages flottantes*. Le Masque, 2011.

_____. *Palas et Chéri-Bibi*. Paris: Le Masque, 2012.

_____. *Rouletabille chez Krupp*. Paris: Livre de Poche, 1975.

_____. *Rouletabille chez les Bohémiens*. Paris: Livre de Poche, 1975.

_____. *Rouletabille chez le Tsar*. Paris: Livre de Poche, 1974.

LETOURNEUX, M. Des feuilletons aux collections populaires: *Fantômas*, entre modernité et héritages sériels. *Belphegor*. Dalhousie 11.1, N. pag. 2013, <<http://belphegor.revues.org/286>>. 11/01/15.

NARCEJAC, T. *Une machine à lire: Le roman policier*. Paris: Denoël et Gonthier, 1975.

QUEFFELEC-DUMASY, L. *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*. Paris: PUF, 1989.

SIMENON, G. *La tête d'un homme*. Paris: Livre de Poche, 2003.

_____. *Le chien jaune*. Paris: Livre de Poche, 2010.

_____. *Liberty Bar*. Paris: Presses Pocket, 1989.

_____. *Maigret*. Paris: Presses Pocket, 1985.

STEEMAN, S-A. *L'assassin habite au 21*. Paris: Le Masque, 1990.

TULARD, J. *Dictionnaire du roman policier: 1841-2005*. Paris: Fayard. 2005.

VÉRY, P. *Le testament de Basil Crookes*. In : Jacques BAUDOU éd. *Pierre VÉRY Intégrale*. Vol. 2. Paris: Librairie des Champs-Élysées, 1994.