



Belphegor

Littérature populaire et culture médiatique

11-1 | 2013

Fantômas dans le siècle

Des feuilletons aux collections populaires : Fantômas, entre modernité et héritages sériels

Matthieu Letourneux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/286>

DOI : [10.4000/belphegor.286](https://doi.org/10.4000/belphegor.286)

ISSN : 1499-7185

Éditeur

LPCM

Référence électronique

Matthieu Letourneux, « Des feuilletons aux collections populaires : Fantômas, entre modernité et héritages sériels », *Belphegor* [En ligne], 11-1 | 2013, mis en ligne le 09 juillet 2013, consulté le 19 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/286> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.286>

Ce document a été généré automatiquement le 19 juin 2020.



Belphegor est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Des feuilletons aux collections populaires : Fantômas, entre modernité et héritages sériels

Matthieu Letourneux

- 1 Le début du XX^e siècle a représenté une rupture majeure dans le domaine de l'édition populaire. De nouvelles pratiques ont transformé en profondeur la communication littéraire, de la production à la réception. En lançant « Le Livre populaire » à 65 centimes, Fayard a été l'artisan de cette mutation. 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 livraisons¹. 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 des œuvres.
- 2 Il a évidemment fallu du temps pour que les transformations éditoriales se répercutent sur la nature des textes. En particulier, il a fallu attendre que les éditeurs ne se contentent plus de reprendre en volumes les feuilletons écrits dans les décennies précédentes pour commencer à publier des œuvres inédites et qu'apparaissent de nouvelles générations d'auteurs qui conçoivent dès l'abord leurs œuvres pour ces collections. Or, l'une des premières publications à marquer une telle rupture est la série des *Fantômas* de Pierre Souvestre et Marcel Allain. Comme telle, elle peut être considérée comme une œuvre charnière – expression galvaudée, mais qui prend ici tout son sens dans la mesure où la série s'invente en réarticulant l'héritage du feuilleton pour l'adapter à de nouveaux supports. En tant que telle, *Fantômas* doit être considéré dans son ambiguïté formelle, marquée à la fois par un imaginaire déclinant, celui des fictions du XIX^e siècle, et par les contraintes des nouveaux supports, qui lui imposent de réinventer ces modes d'expression dont il hérite.

Fayard et les séries éditoriales

« plus inquiétant que Cartouche, plus subtil que Vidocq, plus fort que Rocambole »



Trois couvertures des séries (« Cartouche », « Œuvres de Ponson du Terrail – Rocambole » et « Vidocq ») qu'expérimente Fayard à partir de 1908

Collection personnelle

- 3 Pour se convaincre que *Fantômas* a été conçu dès l'origine comme une œuvre destinée à exploiter les nouveaux formats de l'édition, il suffit de regarder la position de la série dans le catalogue du « Livre populaire ». De 1905 à 1910, « Le Livre populaire » réédite essentiellement des œuvres publiées auparavant en feuilleton, à l'instar d'Emile Gaboriau, de Paul Féval, d'Eugène Sue ou même de Michel Zévaco. Mais la pression de la concurrence² et l'épuisement de son catalogue d'anciens titres directement transposables en volume, conduisent l'éditeur à modifier ses pratiques à partir de 1908. Peut-être influencé par les modèles des *dime novels* importés des Etats-Unis par Eichler en 1907, il expérimente alors un principe de sous-séries, créant des unités romanesques secondaires, à l'instar, dès 1908, de la collection des « Œuvres de Ponson du Terrail » (à partir de septembre, 46 volumes³). Il s'agit de trouver une solution adaptée à la collection pour publier des récits trop longs pour être offerts d'un seul tenant ou en deux tomes, comme c'était le cas en général auparavant. On propose alors une série de volumes possédant chacun leur titre propre, mais avec un surtitre invitant à considérer qu'il existe une unité les liant ensemble (« La jeunesse du roi Henri », quatre titres, « Rocambole », quinze titres, etc.). On convertit en série, ou en cycle, ce qui était alors conçu comme un roman-feuilleton unifié.
- 4 La pratique de sérialisation des romans se généralise chez l'éditeur de 1909 à 1911, avec coup sur coup les séries *Vidocq*, *Cartouche* et *Mandrin*⁴. Les trois titres indiquent déjà une orientation du regard du lecteur : on l'invite à voir dans la sous-collection éditoriale non plus un feuilleton découpé en parties, mais une série de romans à héros récurrent. Dans le cas de *Cartouche* le procédé semble en outre reposer sur l'association du feuilleton original (correspondant aux deux premiers volumes), et de suites qui n'ont pas été proposées auparavant en livraisons (*Le Fils de Cartouche* et ses suites n'avaient été ajouté que plus tard, dans une publication en fascicules de 1907). A travers ces

collections, ce qu'expérimente Fayard, c'est une forme mixte, avec des personnages récurrents et des volumes aux intrigues en partie seulement distinctes les unes des autres.

- 5 Ainsi voit-on se dessiner une tendance nette, dans l'histoire éditoriale de Fayard, à la constitution de sous-séries articulées autour de personnages ou d'univers de fiction récurrents, visant à fidéliser le lecteur, mais aussi à identifier des unités narratives propres : dans le paratexte, la série des romans de Cartouche ou de Mandrin est par exemple présentée comme un seul et même « grand roman historique », mais fragmenté en titres donnant tous des indices d'une relative indépendance (*Les Ruses de Cartouche*, *Le Fils de Cartouche*, etc.) autrement dit comme une unité narrative décomposée en volumes. Combinant capital éditorial et innovations, Fayard tente d'altérer le mode de lecture des romans-feuilletons déjà présents dans son catalogue pour les associer aux nouvelles pratiques induites par sa collection. Dans les années qui suivent, Ferenczy procédera de la même façon avec Zigomar⁵, de même qu'Offenstadt, qui proposera des pratiques similaires dans sa « Collection d'aventures »⁶. Tous tentent d'exploiter un support dont ils perçoivent bien qu'il repose sur une tension entre l'unité du volume et celle de la collection, sans abandonner tout à fait les habitudes de lecture héritées du roman-feuilleton du XIXe siècle.

Fantômas, un projet éditorial

Couverture du premier volume de *Carot coupe-tête* et du *Pendu de Londres*



Carot Coupe-Tête et *Fantômas* sont deux séries conçues tout spécialement pour Fayard
Collection personnelle

- 6 C'est dans ce contexte que vont paraître en quelques mois deux collections de romans inédits, *Fantômas* à partir du 10 février 1911, et « Carot Coupe Tête » de Maurice Landay à partir d'octobre 1911. Par rapport aux séries antérieures, qui adaptaient au format et à la logique du « Livre populaire » des œuvres existant antérieurement, ces deux collections obéissent à des logiques sensiblement différentes, puisqu'elles sont conçues directement pour le « Livre populaire », et exploitent les spécificités des nouveaux supports.
- 7 Les deux séries sont loin cependant de se détacher réellement du contexte qui les porte, et se conçoivent en un sens comme des avatars des productions précédentes de l'éditeur. Carot Coupe Tête s'inscrit dans le droit fil des romans historiques de Mandrin ou de Cartouche. Quant à Fantômas, il exhibe sa relation aux séries antérieures comme un argument de vente. Les publicités Fayard le claironnent : Fantômas est « plus inquiétant que Cartouche, plus subtil que Vidocq, plus fort que Rocambole ». Ce que nous identifions aujourd'hui comme une lignée générique, celle du roman criminel des XVIIIe et XIXe siècles, désigne avant tout un contexte éditorial, renvoyant aux trois collections à succès du « Livre populaire » publiées dans les années précédentes. Souvestre et Allain jouent d'ailleurs eux-mêmes de ce renvoi d'ascenseur éditorial, puisque, dans le premier chapitre de leur roman, ils écrivent que « de tout temps on a connu l'existence de bandes redoutables, à la tête lesquelles se trouvaient des chefs tels que Cartouche, Vidocq, Rocambole... » y ajoutant, pour faire bonne mesure, une référence au « Masque de fer » qu'Edmond Ladoucette avait fait paraître dans « Le Livre populaire » l'année précédente. Les références aux succès de leur éditeur – et en particulier à des séries à succès – montrent que Souvestre et Allain avaient bien perçu la nature éditoriale du projet dans lequel ils s'engageaient : thématiser dans un ensemble d'œuvres aux personnages récurrents le principe de tension entre l'unité du volume et celle de la collection, à des fins de fidélisation.
- 8 Reste que quand Souvestre et Allain comparent Fantômas à Cartouche, Vidocq et Rocambole, ils invitent à opérer un déplacement d'une logique éditoriale à une logique intertextuelle : qu'on le veuille ou non, les personnages désignent *quand même* une généalogie qui conduit des bandits de grands chemins du XVIIIe siècle (Cartouche) aux grands criminels et justiciers du Second Empire (Rocambole), en passant par celui qui a fondé l'imaginaire policier du XIXe siècle, Vidocq. Cette galerie criminelle est aussi une lignée générique, faisant de Fantômas l'ultime chaînon d'une histoire romanesque se déroulant sur un siècle, celle du roman-feuilleton criminel.
- 9 On le voit, les référents intertextuels dessinent deux lignées fort différentes, l'une, générique, qui convoque un siècle et demi de littérature feuilletonnesque ; l'autre éditoriale, qui ne renvoie qu'à cinq ans de publications Fayard en volumes. Les références de ces deux lignées ne sont qu'homonymes, puisque le Vidocq de Fayard n'est plus l'auteur des *Vrais mystères de Paris* mais le personnage de Marc Mario et de Louis Launay, et que le *Cartouche* de Jules de Grandpré possède désormais une descendance aussi aventureuse que lui. Or, cette confusion entre deux logiques intertextuelles, l'une éditoriale et l'autre générique, est fondamentale, car elle témoigne de la tension entre une dynamique d'innovation sérielle (tendant à imposer de nouveaux textes, de nouvelles formes et de nouveaux modes de lecture) et une difficulté, pour les producteurs et les consommateurs, à raisonner hors des héritages architextuels. Elle indique qu'il existe un dialogue entre la continuité avec le feuilleton, et les mutations des supports, associées à la collection.

- 10 Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter au texte du contrat passé entre Fayard et Pierre Souvestre⁷. Celui-ci en effet stipule qu'on demande à l'auteur de créer « une série de romans policiers qu'il doit écrire spécialement pour M. Fayard et dont tous les épisodes seront reliés par des personnages principaux qui devront figurer dans chacun d'eux »⁸. Cette logique de la série à personnage récurrent est cependant immédiatement ressaisie suivant les principes de la feuilletonnisation, puisque les volumes doivent former « chacun un tout complet, de façon à pouvoir être lus aussi bien séparément qu'à la suite les uns des autres »⁹. On comprend l'ambiguïté du projet, né en quelque sorte d'un bricolage éditorial fondé sur un modèle de feuilleton converti en série. Malgré la présence d'un Tom Bob qui n'est pas sans rappeler Nick Carter, la série ne calque donc pas les *dime novels* importés par Eichler à partir de 1907 et de leur logique de récits complets et indépendants les uns des autres, mais tente de combiner le principe de la livraison feuilletonnesque avec l'unité que porte nécessairement en lui-même le volume de 400 pages. D'ailleurs, Fayard avait associé dès l'origine la publication des volumes du « Livre populaire » à une périodicité visant à la fidélisation, puisqu'il avait décidé de faire paraître un volume par mois dans sa collection. Dès lors, avec sa périodicité mensuelle, Fantômas thématise dans la diégèse ce rythme de consommation ; il invitait le lecteur à tisser des liens entre les livres, autrement dit à produire des effets de transfictionnalité. Le rythme mensuel imprimait sur les séries à intrigues unifiées (Cartouche, Vidocq) une dynamique de sérialisation feuilletonnesque, puisque les consommateurs de l'époque étaient accoutumés à cette unité de sens fragmentée en lectures successives.

Héritage du feuilleton et collection sérielle

- 11 L'unité qui, pour des séries comme *Cartouche* et *Mandrin*, prépubliées ailleurs, n'était qu'un effet de sens produit par la réception de l'œuvre, devenait un trait définitoire de la communication dès lors que les œuvres étaient écrites suivant le rythme de publication mensuel imposant des pratiques d'écriture spécifiques et d'autres modes de lecture. Structurellement, Pierre Souvestre et Marcel Allain exploitent l'ambiguïté associée à la périodicité de la publication en structurant les trente-deux volumes comme un vaste feuilleton. Chaque roman s'achève sur un ultime rebondissement – évasion de Fantômas, enlèvement d'un personnage, mort supposée d'un autre, etc. – relançant de la sorte la pulsion de lecture en contredisant la clôture du texte. Le premier volume – dont la fonction de prologue de la série est manifeste¹⁰ – avait d'ailleurs magistralement affirmé cette dynamique de relance, puisque tout dans l'intrigue annonçait une conclusion du récit sans suite possible, avec l'exécution programmée de Fantômas, c'est-à-dire la fin du personnage-titre, lorsque, dans un ultime rebondissement hystérique, les dernières lignes contredisaient cette affirmation. Si, même prisonnier et condamné à mort, Fantômas échappait à ses ennemis, alors le lecteur pouvait prévoir qu'aucune clôture du roman ne serait à l'avenir définitive. De fait, laissée ouverte au terme de chaque volume, l'intrigue ne connaît sa solution – partielle bien souvent – que dans un épisode postérieur : enlevé au début du *Pendu de Londres*, Fandor se retrouve en Afrique du Sud dans l'épisode suivant, et ne parvient à regagner la France qu'au terme de l'aventure ; alors qu'il est donné pour mort à la fin de *La Mort de Juve*, on découvre dans *L'Évadée de Saint-Lazare* que le policier a été sauvé *in extremis* par Riquet ; et la découverte d'un second Fantômas dans

L'Assassin de Lady Beltham ne s'explique que dans *La Guêpe rouge*, via l'apparition d'un Dick Valgrand cherchant à venger la mort d'un autre personnage, issu du premier volume de la série.

- 12 À cette invitation à relancer la lecture chaque mois répond celle, associée aux notes en bas de page, à se reporter aux volumes précédents, cherchant (pour d'évidentes raisons commerciales) à produire une cohésion d'ensemble. Cette cohésion est en partie d'ailleurs thématifiée dans le système des personnages qui multiplie les récurrences et garde la mémoire des épisodes antérieurs : honteuse de son comportement dans *L'Agent secret*, Bobinette disparaît, avant qu'on la retrouve, quatre volumes plus tard, cherchant la rédemption dans une ferme isolée¹¹ ; puis elle réapparaît, dix-neuf volumes plus tard, en Hollande, où elle joue un rôle politique majeur dans l'affaire du *Faiseur de reines*. Elle est la sœur de Geoffroy la Barrique, fort des Halles, qui apparaît lui aussi régulièrement dans la série¹², croisant à son tour d'autres personnages récurrents. Le cycle finit par se constituer en une cosmologie romanesque très proche de celle des romans cycliques hérités du XIXe siècle – ceux de Balzac et de Zola (romancier favori d'Allain¹³) au premier chef.
- 13 La dynamique visant à produire un effet de cohésion au niveau de la série est contrebalancée, au sein de chaque épisode, une tendance à la fragmentation du récit en une suite d'intrigues tressées et de scènes fortes mais juxtaposées qui tendent à défaire l'unité de la superstructure au profit des épisodes¹⁴. Ici encore, cette dissémination du récit suivant une logique épisodique est un trait hérité du feuilleton du XIXe siècle : on sait que l'association d'une intrigue ouverte et de péripéties fortes (au détriment de la superstructure) permettait de prolonger ou de raccourcir le nombre de livraisons en fonction de son succès. Or, *Fantômas* obéit à de telles contraintes. De fait, le texte du contrat indique une durée de vie variable pour la série, suivant des modalités rappelant les contrats des feuilletons¹⁵ : « M. Pierre Souvestre s'engage à écrire jusqu'à vingt quatre de ces volumes, mais M. Fayard ne s'engage quant à présent que pour la publication de cinq volumes se réservant suivant le succès soit d'arrêter soit de continuer »¹⁶. Cela revient à imposer des fluctuations similaires à celles qui prévalaient pour un feuilleton ou des livraisons. Une telle perspective permet d'expliquer la disparition de *Fantômas* au trente-deuxième volume alors que rien ne prépare sa mort dans l'intrigue des romans antérieurs. En revanche, on sait que la série avait connu une usure continue et que, dès le vingtième volume, elle n'épuisait plus les tirages contractuels de 50 000 exemplaires – au rythme des baisses, il est même probable que les tirages étaient très inférieurs à 40 000 exemplaire. Evacuer brutalement le personnage quand il cesse d'être rentable est un procédé qui découle directement de ces conditions contractuelles héritées du feuilleton, destinées à arrêter la série en cas de baisse du succès. On le voit, si surinvestir l'unité du volume au détriment de la série relève en partie de l'illusion d'optique, il ne faudrait pas pour autant en venir à surestimer l'importance de la superstructure des 32 volumes, qui fonctionnait essentiellement comme un *terminus ad quem* inlassablement repoussé¹⁷.
- 14 L'absence d'une réelle énigme unifiée, tout comme le choix d'une série de péripéties présentées comme autant d'acmés, peuvent ainsi être interprétés comme un héritage du feuilleton. Dès lors, dans *Fantômas*, comme dans certains romans-feuilletons au long cours du XIXe siècle multipliant les parties et les sous-parties – on pense par exemple à *Rocambole*, référent avoué du récit¹⁸ – il est difficile de déterminer si l'unité de chaque volume vaut en soi, s'il faut s'en tenir à une bien inconséquente superstructure dont le

terme serait la mort de Fantômas au 32^e volume, ou si, après tout, ce qui importe, ce ne sont pas les scènes juxtaposées, comme autant de clous autour desquels s'organise le récit. Unité du volume et unité de la collection sont aussi des moyens d'ordonner un ensemble de scènes sensationnelles à l'origine du plaisir du lecteur. Une telle concentration sur le niveau de l'épisode est probablement celle qui prévalait également dans les interminables feuilletons du XIX^e siècle.

- 15 Par-delà les questions de structure, l'héritage du feuilleton et de ses modes de diffusion se ressent dans les modèles mimétiques que privilégie la série. On sait en effet que le feuilleton du XIX^e siècle était lié en profondeur aux logiques du support de la presse, entraînant toute une série d'échanges, stylistiques et formels, entre les fictions et les textes journalistiques, produisant une cohésion des imaginaires et des manières de représenter le monde. Le genre policier en est l'illustration, puisqu'il n'y a de fiction policière qu'en dialogue avec les formes journalistiques du fait divers et du compte-rendu de procès. En publiant directement leur série sous forme de livre, Souvestre et Allain perdent cette relation au support de la presse, mais la dynamique d'écriture reste celle d'une littérature marquée encore par le rythme de l'actualité, insistant sur le lien de l'intrigue avec les événements les plus récents. On a fréquemment repéré les souvenirs de la bande à Bonnot ou ceux, pour le dernier volume, du naufrage du Titanic. Mais on oublie de dire que la plupart des événements qui traversent le récit sont empruntés à des faits-divers authentiques, vieux tout au plus de quelques années. Le cas du *Pendu de Londres*, réécriture de l'affaire Crippen, à laquelle les auteurs amalgament des articles sur la TSF en mer, sur un matelas empoisonné à l'arsenic ou sur le fonctionnement du système judiciaire et policier britannique, témoignerait de cette logique de recyclage obsessionnel de l'actualité dans le récit. Plus généralement, les épisodes des différents romans s'appuient en permanence sur des coupures de presse fictionnalisées, devenues autant de trouvailles sensationnelles d'un spectacle de prestidigitiation¹⁹. Ce sont ces « trucs » qui fournissent les indéniables « clous » du récit (pour reprendre un terme cher aux forains et aux romanciers populaire) dans une structure d'ensemble qui sert avant tout de liant.
- 16 Ainsi, lors même que la série quitte l'espace de la presse, les auteurs font des productions journalistiques des intertextes majeurs de *Fantômas*²⁰. Tout se passe comme si, en abandonnant le support du journal et la logique qui lui était associée, la fiction devait compenser cette perte référentielle en surinvestissant la dimension médiatique de l'imaginaire criminel. Car le lecteur entend nécessairement les intertextes journalistiques et trouve dans l'œuvre l'écho de ces événements que la fiction a transformés, écho parfois évident (Bonnot, le Titanic), parfois plus assourdi, presque latent (un article sur des fleurs qui rendent aphone, sur des brigands libérés de prison, sur une scène de lynchage). Au moment où le roman criminel quitte l'espace du journal pour celui du livre et de la collection, la série des *Fantômas* convoque significativement un imaginaire s'exhibant comme journalistique.

Inventer les modalités d'une narration sérielle en collections

- 17 Reste que si Souvestre et Allain pensent largement *Fantômas* à partir de l'héritage du feuilleton, l'incidence des nouveaux supports créés par Fayard sur la conception des œuvres et sur leur réception va entraîner une série de mutations majeures par rapport

à la tradition du XIXe siècle, dont *Fantômas* enregistre directement les effets. De fait, la relation aux architextes du feuilleton est médiatisée par une seconde relation architextuelle, plus forte, plus directe, celle induite par les conditions de publication de chaque roman en relation avec le reste de la série. Une telle insistance sur l'homogénéité sérielle était imposée contractuellement puisque, comme on l'a vu, Fayard fondait la série sur des personnages et un genre récurrents, thématissant la répétition des intrigues et des univers de fiction. Le genre du roman policier suppose à chaque fois la présence d'un crime, d'un coupable et de détectives ; et le principe de personnages récurrents implique que le criminel soit toujours Fantômas, et les détectives, toujours Juve et Fandor. Cette stabilité diégétique affecte le pacte de lecture, produisant une appréhension du texte et des attentes spécifiques. Mais elle contraint à rebours les auteurs à s'engager dans une dynamique de variation contrebalançant les effets de récurrence : variation des contextes sociaux, variation des trouvailles criminelles, variation des situations des personnages, etc. Une telle logique induit à son tour des modes de lecture spécifiques. Le lecteur appréhende chaque volume en l'évaluant non seulement à l'aune des œuvres du même genre, mais aussi des œuvres de la série elle-même. Dès lors, la relation au monde est ressaisie à travers ces médiations sérielles : le lecteur entend certes le bruit de l'actualité (via les faits-divers), mais reconfiguré par une lecture *dans* la collection, *dans* la série, et suivant leurs modalités²¹.

- 18 La lecture dans la collection à personnage récurrent accentue les effets de sérialité au détriment des autres logiques référentielles. L'évaluation des crimes de Fantômas, cet ensemble de scènes-clés autour desquelles est articulé le récit, se fait par comparaison avec les autres événements du récit, mais aussi avec ceux des autres volumes de la collection. Les auteurs, conscients de cette dynamique, sont obligés de multiplier les trouvailles susceptibles de renouveler les surprises tout en restant dans l'esprit de la série. D'où la nécessité de nourrir l'armoire aux trucs afin d'avoir toujours à portée de la main de nouvelles idées. Ainsi est-ce bien un pacte de lecture sériel qui s'invente pour répondre aux nouvelles contraintes éditoriales, et il affecte à la fois la lecture et l'écriture, comme le révèle cette lettre d'une lectrice aux auteurs :

« c'est moi qui reste anxieuse et frémissante après la lecture des aventures innombrables qui surviennent à Hélène et à Fandor [...] à peine commençons-nous à respirer, presque à sourire, qu'à nouveau vous vous chargez (pardon, pas vous, Fantômas !) à les séparer cruellement ! »²².

C'est bien d'une lecture dans la collection qu'il s'agit, puisque la lectrice goûte la répétition des structures comme des aspects centraux de son plaisir du texte. Lire ainsi, et attendre des auteurs de telles récurrences narratives, c'est déjà s'engager dans un pacte de lecture qui n'est plus celui du feuilleton.

- 19 Le jeu des déguisements est une expression frappante de cette nouvelle logique de la communication sérielle. Ici encore, le lecteur s'attend à la multitude de changements d'identités de Fantômas, puisqu'elle est présentée, dès le premier volume, comme un trait définitoire de la collection. Les auteurs de leur côté s'efforcent de répondre à ces attentes tout en renouvelant les effets – par exemple en trouvant des déguisements de plus en plus inattendus, Fantômas en officier, en femme, en Tsar, etc. Le lecteur connaît ce principe, et il traque derrière chaque personnage la présence de Fantômas. Les auteurs, conscients de cette lecture oblique, multiplient les fausses pistes : Fantômas peut être à la fois le policier et son adversaire dans *Le Policier apache* ou la concierge au rez-de-chaussée et l'aristocrate à l'étage dans un même immeuble dans *Un Roi prisonnier de Fantômas*. La traque des identités par le lecteur et le jeu des faux semblants opéré par

les auteurs retrouve dans la narration les efforts de Juve et de Fandor pour démasquer Fantômas.

- 20 On le voit, le jeu des déguisements caractérise la relation de la série au « genre policier » dont la collection se réclame. En effet, si *Fantômas* est un roman policier, c'est certes parce qu'il nous invite à découvrir le monde du crime à travers les affrontements de détectives et de bandits, et parce qu'il se nourrit de l'héritage des imaginaires criminels ; mais c'est surtout parce qu'il met en branle une logique d'enquête qui tire parti des mécanismes sériels. La logique de la collection suppose toujours un échec des projets de Fantômas (qui clôt le volume) et une fuite du personnage (qui relance la série). Or, en échappant sans cesse à ses adversaires, Fantômas redéfinit entièrement le principe du récit d'enquête : certes, chaque roman s'ouvre sur une énigme – un mystère de chambre close, un cadavre non identifié, une série de vols sensationnels, etc. – mais l'enquête n'a pas grand sens, dans la mesure où, par définition, c'est toujours Fantômas le criminel. En effet, dans ces conditions, le pacte de lecture sériel conduit le lecteur à toujours posséder un coup d'avance sur les personnages, puisqu'il sait qui est à l'origine des événements. Dès lors, c'est un autre type d'enquête qui est proposé.
- 21 L'écart qui sépare *L'Empreinte*, la première version du *Mort qui tue* du roman tel qu'il paraît dans la collection des *Fantômas* illustre les changements que la logique de collection produit sur l'appréhension de l'énigme. La première version de l'œuvre a été publiée dans la presse, sans être rattachée à *Fantômas*. Il s'agit donc d'un récit policier unifié. Dans ce cas, le roman est classiquement fondé sur une enquête et une énigme, puisqu'il s'agit de comprendre si l'homme qui laisse ses empreintes sur toutes les scènes de crime est mort ou non²³. Mais dans *Le Mort qui tue*, désormais intégré à la série des *Fantômas*, on sait dès le départ que ce n'est pas Jacques Dollon le coupable, puisque le pacte de lecture suppose que ce soit toujours Fantômas le meurtrier. Cette première forme d'énigme disparaît. En revanche, la question est désormais de savoir *comment* Fantômas s'y est pris pour faire accuser un innocent et sous quelle identité il l'a fait. C'est donc un tout autre mode de déchiffrement du texte que celui du roman d'énigme popularisé par Conan Doyle qui est offert au lecteur, puisqu'on sait dès le départ qui est le coupable. Mais c'est tout de même une énigme qui est proposée ; simplement elle repose désormais sur la relation de l'épisode au reste de la série : connaissant les autres romans, le lecteur se demande comment Fantômas a procédé cette fois, et lequel des personnages n'est que le masque de Fantômas ; autrement dit, l'énigme porte sur la nature des événements constituant le jeu sériel – le rapport des invariants et des variations.
- 22 Ainsi le genre est-il reconfiguré suivant les contraintes du nouveau support. La déduction repose sur un jeu sériel (répétition des crimes de Fantômas sur toute la série, mais variation de leur nature d'un épisode à l'autre), et doit être rapporté à la dynamique générale de la collection. Le questionnement du lecteur s'appuie sur des invariants structurels très facilement identifiables (Fantômas se grime, il est à l'origine de tout crime, les actions les plus improbables sont les plus plausibles dans la série, etc.). Dès lors, il est invité à toujours interroger les événements, à scruter les attitudes de chacun – c'est-à-dire à repérer les traits indiciels laissés par les auteurs – suivant une logique de mise en crise constante du sens. Ressaisie dans la diégèse, cette dynamique revient à dessiner un univers référentiel toujours problématique, dans lequel aucun individu n'est qui il semble être, dans lequel chaque bourgeois peut cacher un criminel, chaque vagabond, un détective. Mais, à l'inverse, la répétition des

structures suppose que Fantômas soit à l'origine de tous les crimes, effaçant toute portée sociale pour lui substituer la violence sans motivation d'un seul homme. Enfin, la variation des trouvailles, des cadres sociaux, des protagonistes, devient l'expression de la capacité du criminel à pénétrer l'ensemble des sphères de la société, produisant un effet contradictoire de menace sociale et d'irréalité.

- 23 De fait, la variation des intrigues autour des mêmes structures et la concentration des événements autour de la course entre les protagonistes récurrents tend à faire basculer le récit du côté d'une logique obsessionnelle (ce sont toujours les mêmes personnages qui sont à l'origine des événements), qui produit un effet d'irréalité. Bien plus, en rapportant constamment les crimes à des structures similaires, le récit insiste sur la puissance de fictionnalisation de Fantômas, lequel réduit l'espace référentiel, donné comme celui du lecteur (puisque c'est le Paris de la Belle Epoque), à un théâtre de la cruauté toujours interprété par les mêmes acteurs. Par la répétition des intrigues, la dynamique sérielle impose ses références architextuelles contre la relation au réel – lors même que, paradoxalement, les auteurs empruntent à l'actualité, on l'a vu. Le monde qui en résulte (substituant un imaginaire abstrait du crime à la représentation concrète des criminels en contexte social) est le produit du dialogue entre deux logiques littéraires, celle du feuilleton et celle de la collection. Concentré dans l'espace du livre, l'héritage du feuilleton subit un rétrécissement de son univers et de ses codes, une condensation de ses imaginaires ; mais décliné *ad libitum* dans les volumes de la collection, cet imaginaire resserré se retrouve varié d'un épisode à l'autre, contraignant les auteurs à de nouvelles trouvailles, jusqu'à la surenchère. C'est cette tension entre deux logiques contradictoires qui produit la vision délirante d'une société criminalisée, ressaisie suivant les modalités d'un carnaval dont les acteurs sont tous les mêmes.
- 24 Une telle logique de répétition et de variation engendre nécessairement la surenchère, les machinations fantastiques et l'impression d'irréalité à force de ressassement. C'est ce qui explique que l'œuvre se prête si bien aux lectures parodiques²⁴. C'est ce qui explique également que, à quelques exceptions près, les générations suivantes qui auront à créer des séries à personnage récurrent tenteront d'éviter les cadres se prêtant trop à la répétition, par exemple en abandonnant le principe d'un affrontement systématique entre les mêmes adversaires à chaque épisode, ou en variant les structures narratives. Souvestre et Allain eux-mêmes semblent avoir cherché à échapper au caractère trop contraignant de leurs prémisses sériels, introduisant de nouveaux personnages, comme Hélène et Vladimir, variant les décors (Afrique du Sud, Russie, Mexique²⁵...) et abandonnant certains procédés rapidement usés (comme le jeu de dupe des identités). Mais ces solutions de renouvellement ne remettaient pas en cause le principe de la poursuite sans fin du même criminel par les détectives. Car en associant la série à une structure héritée du feuilleton, avec le dénouement toujours repoussé de l'arrestation du criminel permettant de multiplier les livraisons, les auteurs en figeaient les principes narratifs dans chacun des épisodes, se contraignant à la surenchère, et faisant basculer tout l'héritage du feuilleton (les bas-fonds, la circulation sociale, l'imaginaire urbain, la quête d'identité...) dans le délire et la ratiocination.

25

On peut tirer un certain nombre de conclusions des analyses précédentes. D'abord, à travers l'exemple de *Fantômas*, on voit comment les transformations des supports de diffusion peuvent altérer en profondeur les logiques génériques. Mais on se rend

compte à rebours que ces transformations, négociant avec les héritages, obéissent à des principes de réarticulation. C'est l'adaptation des formes passées aux contraintes et aux possibilités des nouveaux supports, qui finissent par les transformer en profondeur. Dans le cas de *Fantômas*, nous avons vu que ces mutations étaient liées en partie aux conditions éditoriales de production. Plus largement, la série de Souvestre et Allain met en évidence la variété des niveaux auxquels se jouent ces mutations sérielles, articulant le support (ici le roman populaire en volume), la collection (ici, « Le Livre populaire »), le genre (ici le « roman policier ») et la série thématisée (ici les volumes de *Fantômas*), redéfinissant tous à leur niveau l'héritage du feuilleton. C'est leur convergence qui produit les effets de cohérence sérielle, et détermine avec force le pacte de lecture et les attentes du lecteur, au prix parfois, comme ici, d'une impression de mise à distance du référent réaliste au profit des référents intertextuels (ce sera en tout cas frappant dans les productions sérielles de l'entre-deux guerres). Il ne s'agit pas bien sûr de réduire l'esthétique des œuvres à la résultante mécanique des contraintes contextuelles, mais de comprendre que les discours et les imaginaires véhiculés par les œuvres sont largement tributaires de ces contextes. L'imagination romanesque n'est pas seulement un discours sur le monde ; c'est aussi un dialogue avec les formes et les héritages d'une part, et avec le contexte de production d'autre part, que les auteurs s'approprient et tentent de réinventer. Ce qui apparaît à travers l'exemple de *Fantômas*, c'est combien l'originalité des œuvres est tributaire de la situation contextuelle indépendamment de laquelle on ne peut comprendre tout à fait les positions assumées par les auteurs.

NOTES

1. Parfois plus de 20F la version reliée.
2. En 1906, Tallandier lance « Le Roman populaire » ; en 1907, l'Édition Nouvelle lance « Le Livre universel », et Ferenczy, « Le Livre illustré inédit » ; Rouff propose « La Grande collection nationale » en 1908, et Tallandier, « Le Livre national ».
3. Cette série avait été précédée, dès 1906, par les romans de Gustave Aimard.
4. Mario, Launay, « Vidocq », 5 volumes, 1909-10 ; Grandpré, « Cartouche », 7 volumes, 1910 ; Grandpré, « Mandrin », 5 volumes, 1910-11. On trouve le catalogue complet du « Livre populaire » dans Laurent Seguin, *Les collections de romans populaires et leur conservation dans les fonds patrimoniaux de la Bibliothèque nationale de France ; L'exemple du « Livre populaire » de la Librairie Arthème Fayard*, mémoire pour le diplôme de conservateur de bibliothèque sous la direction de Frédéric Barbier.
5. A partir de 1909, Ferenczy propose les aventures de Zigomar en découpant le feuilleton en une série de petits fascicules.
6. Les récits de José Moselli seront ainsi proposés à partir de 1916 en séries de volumes dans la « Collection d'aventures ».
7. Ce n'est que dans un second temps que Marcel Allain sera associé au projet.
8. Fonds Marcel Allain, IMEC, MAL 8.75.
9. *Ibid.*

10. Voir l'analyse faite en présentation du premier roman de la série dans l'édition de Loïc Artiaga et Matthieu Letourneux (P. Souvestre et M. Allain, *Fantômas*, tome I, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2013).
11. *Le Pendu de Londres*.
12. Il apparaît dans les épisodes I, IV, XXVI, XXVII et XXIX. Pour prendre la mesure du système des personnages, on consultera le « Dictionnaire des personnages de *Fantômas* » dans le volume III de l'édition établie par Francis Lacassin (Robert Laffont, « Bouquins », 1988).
13. Dans ses comptes, le seul achat de livres qu'Allain note avoir fait avant la Première Guerre mondiale est une édition des œuvres complètes d'Emile Zola qu'il se hâte de faire relier dans les mois suivants (archives Allain, IMEC, MAL 7.2).
14. Même si rien ne l'atteste, il n'est pas interdit de penser que cette structure de récits entrelacés permettait à Souvestre et Allain de travailler en parallèle, développant chacun plus volontiers un fil du récit.
15. Ainsi, dans le contrat du 15 décembre 1888 pour *La Belle policière* de Maurice Jogand publié en livraisons par la Librairie Illustrée, on trouve par exemple cette phrase : « le roman aura le nombre de livraisons que l'éditeur jugera utile à ses intérêts, M. Jogand devant être prévenu dix livraisons avant celle qui aura motivé cette décision d'interruption » (Fonds privé Tallandier, reversé depuis à l'IMEC).
16. IMEC, MAL 8.75.
17. Un autre trait emprunté aux strates de la vente en livraisons vient confirmer l'idée que le succès de *Fantômas* est évalué par l'éditeur au niveau de la série. La correspondance conservée par Marcel Allain montre que l'accord entre les auteurs et l'éditeur excluait le premier volume de la série du système des droits, parce qu'il avait été vendu à perte en très grande quantité, comme on distribuait autrefois les premières livraisons à des fins publicitaires. Ces conditions contractuelles empruntées au système des livraisons supposent d'amortir progressivement un ensemble éditorial dont l'économie repose sur la globalité des volumes – imposant du même coup aux auteurs de tenir compte de cette unité (documents IMEC).
18. Ce dernier est régulièrement convoqué dans les premiers romans (« je me suis intéressé aux histoires policières à Rocambole, à *Fantômas*... » *Fantômas*, « Juve, vous en êtes encore à Rocambole et Rocambole est mort... », *Juve contre Fantômas*, « nous sommes dégringolés dans un souterrain qui cette fois n'a rien de Rocambolesque, ni de *Fantômatique*, car c'est tout simplement un égout », *id.*)
19. Voir les dossiers complémentaires des volumes I et II de P. Souvestre et M. Allain, *Fantômas*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2013.
20. Loïc Artiaga et Matthieu Letourneux, *Fantômas ! Biographie d'un criminel imaginaire*, Paris, Les Prairies ordinaires, « Singulières modernités », 2013.
21. On retrouve une telle logique dans les séries d'espionnage des années 60 (SAS, OSS117, James Bond, etc.) qui reformulent aussi l'actualité à partir de leurs contraintes sérielles.
22. IMEC MAL 18.2.
23. Sur les transformations subies d'une version à l'autre, voir la présentation du roman proposée par Loïc Artiaga dans le volume I de l'édition Bouquins (*op. cit.*).
24. On citera, entre autres, Cami, « Spectras contre Loufock-Holmès », in *Les Aventures de Loufock-Holmès*, Paris, Flammarion, 1926, Michel Perrin, « *Fantômas* au musée Grévin », *Monnaie de singe*, Paris, Calmann-Lévy, 1952, et bien sûr les parodies poétiques de Max Jacob ou de Desnos.
25. Respectivement dans *La Fille de Fantômas*, *La Série rouge* et *La Cravate de chanvre*.

RÉSUMÉS

On a souvent souligné la modernité de Fantômas, sa peinture de la ville moderne, des automobiles et de la TSF. Mais cette modernité, c'est aussi celle d'une littérature qui s'invente à partir de conditions éditoriales, celles offertes par Fayard, et de nouveaux supports, les collections populaires. A cet égard, la série de Souvestre et Allain invente les usages et les formes qui domineront le XXe siècle et signeront le déclin du modèle hérité du feuilleton. A travers l'exemple de *Fantômas*, on voit comment les transformations des supports de diffusion peuvent altérer en profondeur les logiques génériques. Mais on se rend compte à rebours que ces transformations, négociant avec les héritages (ici ceux du feuilleton). C'est l'adaptation des formes passées aux contraintes et aux possibilités des nouveaux supports, qui finissent par les transformer en profondeur. Plus largement, la série de Souvestre et Allain met en évidence la variété des niveaux auxquels se jouent ces mutations sérielles, articulant le support (ici le roman populaire en volume), la collection (ici, « Le Livre populaire »), le genre (ici le « roman policier ») et la série thématisée (ici les volumes de *Fantômas*), redéfinissant tous à leur niveau l'héritage du feuilleton et inventant de nouveaux modes de communication sérielle. Ce qui apparaît à travers l'exemple de *Fantômas*, c'est combien l'originalité des œuvres est tributaire de la situation contextuelle indépendamment de laquelle on ne peut comprendre tout à fait les positions assumées par les auteurs.

INDEX

Mots-clés : Fantômas, sérialité, Souvestre Pierre, supports, Allain Marcel, littérature populaire, feuilleton, collections populaires, Fayard, édition

AUTEUR

MATTHIEU LETOURNEUX

Matthieu Letourneux est maître de conférences en Littérature française à l'Université Paris Ouest Nanterre-La Défense. Il a consacré de nombreux articles aux littératures sérielles et aux cultures médiatiques des XIXe et XXe siècles, ainsi qu'à la culture de jeunesse. Il a publié *Fantômas ! Biographie d'un criminel imaginaire* (avec Loïc Artiaga, Les Prairies ordinaires, 2013), *La Librairie Tallandier, Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)* (avec Jean-Yves Mollier, Nouveau Monde, 2011) et *Le Roman d'aventures, 1870-1930* (PULIM, 2010). Il a réédité les œuvres de Gustave Aimard, Emilio Salgari et Eugène Sue (Bouquins) ou de Gabriel Ferry (Phébus) ; il a entrepris, avec L. Artiaga, de rééditer l'ensemble de la série *Fantômas* (deux volumes parus à ce jour). Il est rédacteur en chef de la revue *Belphégor*.