

« Fantômas ! »

En 1911, sur les murs des grandes villes, l'affiche d'un homme en frac et masqué, poignard à la main, surplombant les toits de Paris, promet son lot de crimes aux lecteurs familiers d'une collection à succès, le « Livre populaire ». Deux ans plus tard, le même personnage, dans une posture identique, mais sans poignard, fixe les badauds de ses yeux pour annoncer la nouvelle production cinématographique de Gaumont. À chaque fois, un homme sans visage, tout de noir vêtu, inquiétant, semble observer la rue. Son nom, « Fantômas », associant phonétiquement le « fantôme » et le « masque », vient confirmer ce caractère mystérieux, menaçant la capitale de son ombre puissante.

Entre les deux affiches, du premier volume au premier film, Pierre Souvestre et Marcel Allain enchaînent une litanie d'œuvres dans les collections de Fayard, au rythme d'un roman par mois. Elles exhibent leurs titres évocateurs : *Le Mort qui tue*, *Le Pendu de Londres*, *La Main coupée*... Quant aux couvertures de Gino Starace, elles promettent bien des frissons, à travers des corps tordus à l'agonie, des visages terrifiés, grimaçants. Mais ces traits ne font qu'actualiser ce qu'annonce déjà la première affiche : l'homme qui plane sur la ville est l'incarnation d'une violence, menaçante et sans limites, sans visage, sans motivations, sans signification. Confirmant que l'angoisse est suscitée par la béance du sens, quand Marcel Allain relance la série après la mort de Pierre Souvestre, il figure le monstre encagoulé adossé à un gigantesque point d'interrogation. Qui est Fantômas derrière ses multiples personnalités d'emprunt ? Rambert, le Loupart, Barzum, Pradier, Tom Bob ou l'une ou l'autre de ces identités qu'il dérobe – cruellement – à tour de rôle à ses victimes ? Aucune de toutes celles-là, puisque ce qui définit Fantômas, c'est son masque, qu'il soit loup, cagoule, surface de caoutchouc, postiche... Fantôme sans visage, il est la quintes-

sence du *personnage*, autrement dit du masque (*persona*) derrière lequel il n'y a rien que l'on ose voir. Ainsi le « Génie du crime », le « Maître de l'épouvante », comme le surnomment les auteurs, devient-il l'expression des pulsions inconscientes, le retour grimaçant du refoulé. Si Fantômas condense ainsi l'imaginaire criminel, c'est sans doute aussi parce qu'il révèle, au plus profond de ces yeux qui nous scrutent, l'incompréhension qui nous saisit face à la violence transgressive.

Mais ce que ni le public, ni Pierre Souvestre et Marcel Allain, les auteurs des livres, ni Louis Feuillade, le réalisateur de la série de cinq films, ne savent, c'est que le personnage de Fantômas va être appelé à incarner durablement la figure du criminel dans son expression la plus radicale. L'homme sans visage va, d'une œuvre à l'autre et d'un support à l'autre, endosser une succession d'identités romanesques et médiatiques au gré de ses adaptations. Chaque génération s'est ainsi approprié Fantômas, les auteurs le transformant en fonction de leurs préoccupations propres mais aussi suivant les imaginaires de l'époque, utilisant ce personnage fuyant comme une clé paradoxale pour interpréter le monde et sa confusion. S'il y a, chez Fantômas, un très grand nombre de variations sur tous les supports et sur une longue période de temps, les grands jalons de l'œuvre se résument à quatre moments clés : entre 1911 et 1913 la série des 32 romans de Pierre Souvestre et Marcel Allain (bien plus que les suites de Marcel Allain seul, qui n'ont pas autant marqué les esprits) ; en 1913-1914 les cinq films de Louis Feuillade, les relectures des avant-gardes (qui forment ici encore une série) avant et après la Première Guerre mondiale ; enfin la trilogie d'André Hunebelle, entre 1964 et 1967, dont l'influence durable a contredit cruellement les jugements de la critique qui y voyaient le fossoyeur du personnage, lors même qu'il le réinventait une nouvelle fois, proposant, il est vrai, une version fort éloignée de l'esprit d'origine. À ces quatre étapes, il faut ajouter une postface

mexicaine, sous formes de *comics* présentant un justicier masqué, qui a peu influencé les créateurs français, mais a connu un grand succès en Amérique latine. Enfin, il faut compter quelques figures secondaires, comme les *Fantômas* des réalisateurs Fejös, Sacha, Vernay. Si aucune de ces autres productions n'a durablement nourri l'imaginaire associé au personnage, elles ont toutes participé à en déterminer certains de ses aspects. Le « mythe » et le phénomène populaire se construisent ainsi à partir de figures centrales et de ramifications secondaires. Décrire le destin de Fantômas, c'est donc se concentrer sur les œuvres autour desquelles se nouent les discours produits sur le personnage, décrire la résonance particulière de ces quelques œuvres clés, en expliquer les raisons contextuelles, et tenter de déterminer les effets de prolifération qui se dessinent à partir d'elles.

Pour les auteurs qui ont choisi de reprendre le personnage de Fantômas, il s'agit de jouer avec un héritage : non seulement avec la série initiale, mais avec toutes les œuvres secondes qui ont été développées entre-temps. Toute reprise d'un personnage est un dialogue avec ses autres incarnations. Mais reprendre une figure, c'est toujours la réinterpréter, lui donner une signification personnelle, la redéfinir. On comprend alors pourquoi la culture populaire tend à produire des mythes. Elle obéit en effet à une logique sérielle, dans laquelle l'œuvre est perçue dans un ensemble plus vaste ; celui de la publication en feuilletons ou en collection, du cycle de récits à personnages récurrents, de la lecture et écriture de livres en séries, celui surtout d'une œuvre qui s'inscrit dans un genre (du récit policier à la science fiction), etc. Or, la reprise d'un même personnage, qui le constitue en « mythe populaire » au fil des réinterprétations, c'est-à-dire en objet caractéristique d'une culture collective, est en définitive très proche de la logique de variation qui préside à l'écriture d'un roman policier ou sentimental dans lequel l'auteur s'approprie un imaginaire

commun. Simplement, au lieu de se référer à un ensemble d'œuvres aux limites problématiques (la masse indéfinie des romans du même genre), l'auteur se réfère à un ensemble fini d'œuvres aux limites déterminées par la présence du personnage ou d'un de ses doubles. L'effet de citation est donc beaucoup plus explicite. Enfin, à travers la reprise d'un personnage, c'est un récit et un univers de fiction déterminés qu'on choisit de présenter autrement, ou de prolonger dans de nouveaux développements inédits. Ainsi, ce qu'on appelle « mythe » en littérature populaire – Fantômas, mais aussi Zorro, Sherlock Holmes ou Tarzan – repose avant tout sur des mécanismes sériels caractéristiques de la culture médiatique du xx^e siècle.

Mais la longévité du personnage, et la multiplication de ses déclinaisons médiatiques ne suffit pas à justifier l'expression galvaudée de mythe populaire. Paradoxalement, pour expliquer son importance, il faut se tourner du côté des avant-gardes, qui ont très rapidement donné une signification littéraire au personnage. La violence dont était porteur dès l'origine Fantômas et sa modernité énigmatique le rendaient susceptible d'être redessiné suivant les codes d'une radicalité esthétique. Relu par les écrivains, les peintres, et les poètes de la première moitié du xx^e siècle (Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Robert Desnos, René Magritte), Fantômas conquerrait une légitimité plus grande que celle qu'il pouvait espérer trouver dans les collections à treize sous de Fayard. Mais l'intérêt d'une telle métamorphose ne réside pas dans le seul fait d'avoir rendu le personnage plus fréquentable. Ce qui importe, c'est que l'œuvre, en investissant le terrain artistique, cesse de narrer les exploits d'un criminel populaire, aussi extraordinaire soit-il, pour en questionner la signification esthétique. Rien d'étonnant à ce que cet être ait pu se prêter à une telle mutation, lui qui fuit la nomination en changeant sans cesse d'identité, et qui échappe à l'image en n'apparaissant que masqué : il est clair que le Génie du crime a

une existence qui met en jeu la question de la représentation, représentation de la modernité certes (autrement dit de ses angoisses, de son inconscient, de ses frustrations), mais aussi représentation comme mode d'expression, comme relation de l'œuvre au monde.

Le regard que Fantômas nous invite à porter sur le monde peut se lire, comme un rébus, sur la couverture du premier volume. Le poignard, le masque et la ville codifiaient ainsi les traits qui allaient fasciner le public. Comme dans un rébus à déchiffrer, chacun de ces éléments était en effet destiné à prendre sens en lui-même, et en se combinant avec les autres. Le poignard désignait les pulsions criminelles ; le masque affichait l'absence d'identité, et l'énigme d'un sens qui toujours se dérobe ; quant à la ville, elle mettait en scène le souci de confronter le réel à un imaginaire fantasmagorique. Chacun de ces traits allaient servir de fils constituant la trame des récits : parfois ténus, parfois lisibles, ils n'en restent pas moins à chaque fois présents dans la structure des œuvres. Ils se nouent autour de la question de la modernité, laquelle demeure l'un des traits associés systématiquement au personnage, qu'elle se décline en voitures de courses (Fejös), extrapolations scientifiques (Sacha, Vernay), gadgets délirants (Hunabelle et ses successeurs) ou économie mondialisée (Cortázar). Articulée autour du personnage de Fantômas, elle peut prendre des formes plus violentes. C'est alors une modernité du chaos, motif récurrent du xx^e siècle, qui se donne à lire : montée de l'anarchisme, nazisme, radicalisme des années de plomb italiennes, capitalisme sans scrupules, lien entre les sociétés criminelles et les multinationales... Les opérations souterraines de Fantômas que dévoilent à chaque fois Juve et Fandor semblent aussi désigner – mais vaguement et de façon fantasmagorique – des forces minant de l'intérieur le tissu social. Et la tentation a souvent été grande de discerner des arrière-plans politiques à l'œuvre ou, à l'instar de Robert Desnos, de faire de Fantômas un porte-drapeau révolutionnaire.

Mais si de telles lectures politiques et sociales ont pu nourrir les œuvres, elles n'en épuisent guère le sens. En effet, les prédati- ons de Fantômas, associées à de vagues motivations, sont sans commune mesure avec la violence qu'elles génèrent. L'écart entre l'appât du gain et l'excentrique cruauté donne l'impression de gestes insensés. Dès lors, les déguisements incessants du person- nage servent moins à dissimuler son identité qu'à soustraire toute signification : il n'y a rien derrière le masque bleu-vert de Hunebelle (la voix et l'acteur ne correspondent d'ailleurs pas), et la série des accoutrements que revêt le personnage chez Feuillade n'ouvre en définitive que sur... René Navarre, l'acteur. L'absence d'identité renvoie à une puissance irrationnelle et inquiétante. Même dans la version parodique de Hunebelle, Fantômas possède quelque chose d'effrayant avec son masque qui lui ôte toute émotion, tout trait distinctif. Le personnage incarne une violence pure, pulsionnelle, qui en fait une force de transgression, ce que les surréalistes ont bien perçu, et que les épigones italiens (Diabolik, Satanik, Killing) pousseront parfois jusqu'à l'outrance transgressive.

La puissance de transgression associée à Fantômas, cette force pulsionnelle à laquelle rien ne paraît pouvoir résister, explique sans doute que le personnage ait bientôt accaparé tout le récit, devenant le cœur de l'ouvrage, centre focal, puis modèle d'identification pour le lecteur. On pourrait sans doute expliquer le glissement de Fantômas vers un rôle positif (chez ses doubles Italiens déjà, puis chez les Mexicains) par la séduction de plus en plus assumée dans la seconde moitié du xx^e siècle, des postures et des figures de trans- gression. Reformulée dans une relation à la modernité, la violence de Fantômas semble désigner une forme de sauvagerie qui résiste aux prétentions à la pacifier, à lui imposer les règles de la morale et de la civilisation. Juve, le policier scientifique (mais aussi le double d'Holmes chez Fejös), serait condamné à toujours échouer, voire, comme chez Hunebelle, à se couvrir de ridicule : à travers lui, c'est

la société de l'ordre et les frustrations qu'elle produit qui sont attaquées de l'intérieur. Si *Fantômas* survit ainsi, à travers ses avatars et ses masques successifs, c'est sans doute qu'il est, en un sens, le revers obscur et grimaçant de notre propre monde.

Le présent ouvrage prolonge les études menées sur *Fantômas* depuis les années 1960, en avançant des interprétations nouvelles du « mythe » ou du phénomène éditorial. Il est le fruit d'un dialogue entre deux disciplines, les études littéraires et l'histoire culturelle, qui se sont emparées depuis les années 1980 de pans souvent délaissés d'une histoire littéraire obsédée par les œuvres du canon, comme le dénonce Franco Moretti¹. À l'origine du succès de *Fantômas* (Partie I), il y a, certes, le battage publicitaire et le génie industriel de ceux qui le lancent, mais il y a aussi la conjonction d'innovations médiatiques majeures qui en font un produit de la modernité. *Fantômas* naît de l'alliance de l'édition moderne (le « Livre Populaire » révolutionne les pratiques de consommation populaires) et de la maturité d'un cinéma, qui peut enfin librement narrer (alors que quelques années auparavant, il n'était encore qu'une attraction). Avec le renfort des avant-gardes, le mythe peut alors se constituer (Partie II) : synthèse outrée des imaginaires médiatiques de l'époque contemporaine, *Fantômas* devient, sous l'effet des réappropriations successives des artistes, une métaphore du refus des héritages de la culture bourgeoise. Le personnage gagne ici une légitimité littéraire, et opère ses premières traversées à travers les catégories qui séparent le monde de la culture et des arts, entre productions légitimes et illégitimes. La France des *sixties* – moment où le personnage réapparaît dans des œuvres de grande consommation – et plus largement la société des Trente Glorieuses, offrent-elles un nouvel écrivain ou un tombeau au Génie du crime (Partie III) ? La renaissance cinématographique de

1. Voir Franco Moretti, *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, Londres, New York, Verso, 1998 [1997].

Fantômas masque d'importants enjeux industriels, mais aussi une lutte de légitimité opposant l'auteur, Marcel Allain, à ceux qui ont adapté le personnage. Cent ans après sa naissance, Fantômas reste une mythologie qui en fait, plus qu'une ombre sur Paris, une incarnation du crime, une figure de la modernité (Partie IV). Sans visage, sans corps, sans identité même, Fantômas en vient à synthétiser, à travers une série de crimes sanglants, les imaginaires contemporains. L'homme sans visage devient au ^{xx}e siècle l'expression d'une vérité masquée quelque peu monstrueuse sur notre monde, ressuscitant les vieux fantasmes des bas-fonds de la ville, présentant une violence résistant à la pacification sociale et révélant des rêveries de révolte et de transgression.