

***Fantômas* : un cycle romanesque et kitsch ?**

Clément Richard

Université de Lille – Analyses Littéraires et Histoire de la Langue

Selon Gillo Dorfles, le « kitsch » est la « prolifération des formes imitatives nées de la technique industrielle et de l'avidité consommation d'une caricature de l'art »¹. Ces différentes « productions » perdraient, d'après lui, le caractère sacré de la « création » et ne serait plus qu'une vaste copie d'« un modèle déjà existant d'une façon de plus en plus automatisée, reproduisant indéfiniment les mêmes formes »². Cette définition peut être mise en parallèle avec celle que propose Milan Kundera dans l'une de ses conférences :

Le mot kitsch désigne l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre. Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues. Le Kitsch, c'est la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion.³

En amalgamant ces deux définitions, on est à même de se demander si cette esthétique « kitsch », fondamentalement inauthentique, pourrait posséder des affinités avec la littérature, notamment autour de la représentation d'un système de valeurs comprenant des considérations esthétiques (« le bon goût » s'opposant au « mauvais »⁴), mais également économiques ou bien encore morales. À travers l'exemple d'un cycle exclusivement paralittéraire, *Fantômas*, nous nous demanderons s'il est possible de lui appliquer ce système de valeurs et, si c'est le cas, sous quels aspects.

Pour essayer de répondre à cette question, une attention particulière sera prêtée à trois points principaux. Tout d'abord, peut-on considérer *Fantômas* comme une production romanesque en jouant sur la polysémie du mot « production », c'est-à-dire en reprenant à la fois la terminologie de Charles Grivel présentée dans son livre *Production de l'intérêt romanesque*⁵ et la notion de « production » telle qu'elle est définie par Abraham Moles quand il l'oppose à celle de « création », celle-ci consistant à « introduire dans le monde des formes qui n'y étaient pas déjà (artiste, inventeur, intellectuel) »⁶ ? À partir de là, on se demandera, dans un second temps, s'il est possible de concevoir une esthétique – et donc un style – kitsch. On abordera enfin la question sous un angle plus spécifiquement littéraire, en s'interrogeant, toujours à propos de *Fantômas*, sur la possibilité de caractériser comme « kitsch » une narration voire un narrateur.

***Fantômas*, une « production » kitsch ?**

Avant de me pencher sur le texte, je tiens à apporter quelques précisions factuelles et théoriques, notamment sur le fait que je m'attarde essentiellement sur le cycle romanesque *Fantômas* et non sur les films qui, en mettant en scène l'« insaisissable bandit », ont permis, grâce au prodigieux succès de la trilogie d'André Hunnebellé⁷, de pérenniser solidement le personnage de Fantômas dans l'imaginaire collectif, au prix toutefois d'un certain nombre d'infidélités aux textes adaptés à l'écran. Rappelons que *Fantômas* est un vaste cycle de romans-populaires, paru au début du XXe siècle – entre 1910 et 1913⁸ pour être précis –, écrit à quatre mains par Pierre Souvestre et Marcel Allain, et édité en premier lieu en feuilletons dans la presse, dans le journal *l'Auto*, puis rapidement en fascicules chez l'éditeur Fayard⁹. Pour résumer succinctement ce cycle, *Fantômas* retrace en de multiples et protéiformes aventures une lutte d'usure quasi titanesque entre Fantômas, le « Génie du mal », la « Brute sanguinaire » et Juve, « l'excellent inspecteur de la Sûreté », policier dévoué et fin limier, accompagné de son fidèle Fandor, jeune reporter¹⁰ ayant lui aussi juré la fin du monstre.

À la faveur de ces quelques éléments d'introduction, il est primordial de souligner que *Fantômas* est, avant tout, un exemple de paralittérature de type feuilletonesque, s'apparentant, selon certains critiques, à une production industrielle plus qu'à une véritable écriture, et exposée de ce fait aux habituelles réserves des lettrés envers le roman populaire, malgré ses impressionnants succès de librairie¹¹. Le mode de diffusion de cette « littérature industrielle »¹², pour reprendre les termes de Sainte-Beuve, permet de soupeser le rôle prépondérant de la presse et des journaux dans la production du cycle *Fantômas*. Disposant depuis les grandes lois de 1881¹³ d'une liberté éditoriale davantage prononcée, les journaux sont devenus à la fin du XIXe siècle les principaux organes de diffusion de l'opinion. Ils sont également le réceptacle privilégié de toute une littérature feuilletonesque, à travers un espace romanesque privilégié, le « rez-de-chaussée » des journaux¹⁴, ayant vocation à attirer et séduire les lecteurs appartenant à de nouvelles franges de la société, issues notamment des classes populaires (ouvriers, agriculteurs, domestiques par exemple) désirant avoir accès à une littérature relativement peu onéreuse. Ces livraisons sont surtout l'occasion d'apporter une petite dose de délassement quotidien aux lecteurs populaires de cette seconde moitié du XIXe siècle qui jouissent de ces textes¹⁵ grâce à un prix des plus modiques, n'excédant que rarement le prix d'un sou, c'est-à-dire cinq centimes¹⁶. Afin de pallier une demande en perpétuelle augmentation depuis la seconde République et le « développement d'une presse de divertissement »¹⁷, et ce jusqu'à la Belle Époque, les cadences imposées aux auteurs de romans-feuilletons sont de plus en plus effrénées. Cela se traduit concrètement, pour *Fantômas*, par la nécessité de fournir un nouveau roman tous les mois à l'éditeur. Ainsi contraints à travailler à une allure toute industrielle¹⁸, les auteurs en sont réduits à user de certaines facilités techniques, tels que les cylindres phonographiques, permettant aux deux auteurs de dicter leurs récits sur des rouleaux de cire avant d'expédier leurs enregistrements à des dactylographes chargées d'en transcrire le texte. À condition de multiplier les dactylos, le texte pouvait ainsi s'écrire avec une grande célérité et donc paraître rapidement mais, faute

d'une relecture suffisante, ce dispositif n'évitait pas les coquilles voire les incohérences. Le fait de s'appuyer sur des techniques et une organisation novatrice n'empêchait pas les auteurs de *Fantômas* de recourir en outre à certains expédients littéraires, plus ou moins efficaces, tels qu'une topique éculée ou des personnages schématiques. Ces différents éléments, notamment la rapidité d'exécution et de publication, la prépondérance de l'aspect mercantile dans le travail éditorial, sont, d'après les théories d'Abraham Moles, des traits caractéristiques de la production kitsch.

Au-delà des conditions de production de ces romans-feuilletons, il importe d'analyser de plus près, à l'intérieur même du texte, ces expédients littéraires, lesquels peuvent se caractériser, synthétiquement, par le registre essentiellement romanesque qui domine dans le cycle *Fantômas*. Le romanesque, que l'on peut définir brièvement, avec J. Rivière¹⁹, par la conjonction des aventures et du sentimental, de l'embellissement et de l'enchantement, est, dans l'ensemble, une infraction aux règles de la vraisemblance. Si ce manque de vraisemblance est la marque des romans-feuilletons et de la paralittérature en général, la spécificité du cycle *Fantômas* est d'ajouter à ce romanesque de l'aventure et des sentiments exacerbés, les exigences topiques du sous-genre policier. Le schéma de l'enquête, la présence d'indices ou de filatures, les motifs de l'énigme (nœud et dénouement) ou bien encore, de manière plus générale, la recherche constante de la tension, de l'intérêt et de la nouveauté²⁰ (du « nouveau pour le nouveau ») sont rapidement et facilement détectables. Au vu de l'extrême ampleur du cycle *Fantômas*, que l'on estime à plus de 49 millions de lignes, on voit mal comment Souvestre et Allain auraient pu éviter de recourir à une telle topique, qu'ils ont toutefois le mérite d'avoir sans cesse actualisée. Il est donc crucial d'admettre que la répétition de certains poncifs²¹, de certains « passages attendus » pour reprendre les termes de Milan Kundera²² ou bien encore de « lieux communs » ou de clichés sont donc nécessaires, voire inéluctables dans un tel cycle. Parmi ces éléments répétitifs, dont le retour est à la fois une facilité d'écriture et une attente des lecteurs, citons la caractérisation textuelle de certains personnages prépondérants, et l'art de susciter le mystère, quitte à tirer à la ligne, comme dans l'extrait suivant, qui programme déjà très clairement, et ce dès l'incipit du premier roman du cycle, sobrement intitulé *Fantômas*, ce que le lecteur trouvera et éprouvera tout au long de sa lecture :

- Fantômas !
- Vous dites ?
- Je dis... Fantômas.
- Cela signifie quoi ?
- Rien...et tout !
- Pourtant, qu'est-ce que c'est ?
- Personne...mais cependant quelqu'un !
- Enfin, que fait-il ce quelqu'un ?
- Il fait peur !!!²³

Cette recherche constante de l'identité du bandit, ce rapport extrêmement fort à la peur seront entretenus, voire fabriqués de manière relativement outrée tout au long du cycle. Dans la logique industrielle de cette production romanesque, le défi sera de continuer à susciter toujours le même intérêt pour les aventures de Fantômas voire susciter un intérêt

toujours plus fort et plus neuf²⁴, qui gardera et respectera les ingrédients de base du cycle, double condition nécessaire à la consommation régulière de la livraison hebdomadaire du roman-feuilleton. Les conditions de production du cycle de *Fantômas* ainsi rapidement brossées, il convient à présent de s'interroger sur l'articulation de ce romanesque populaire, aux confins du feuilletonesque et du policier, avec l'esthétique kitsch. À cet égard, les éléments énoncés jusqu'ici peuvent faire écho à la réflexion d'Hermann Broch autour de la notion d'« architecture », que l'on retrouve dans son court essai *Quelques remarques sur le Kitsch*. « Architecture » qu'il définit comme un signe de choix des « phénomènes de la civilisation [...] paradigmatique pour toutes les époques »²⁵. Broch prend appui sur cette discipline pour méditer sur le kitsch et finalement aboutir à la réflexion que le kitsch peut se concevoir comme un respect fort des exigences fonctionnelles (et formelles²⁶) en lien avec une certain degré d'académisme. Le respect exacerbé de l'architecture, de la norme et des attentes (narratives) dans un certain type de production est une donnée fondamentale de la problématique kitsch, mais est également essentiel aux questionnements tournant autour du romanesque. L'analyse « architecturale » de *Fantômas* peut prendre une tout autre ampleur grâce au fait que cet ensemble de charpentes réutilisables d'éléments pertinents prend en considération la rentabilité de ces éléments, ainsi que le plaisir qu'ils peuvent également provoquer. En effet, les intrigues romanesques, d'aventures ou de romans sentimentaux, ou plus particulièrement encore dans notre cas, de romans policiers, sont normées d'une manière extrêmement précise, dont le schéma actantiel d'Algirdas Julien Greimas, dans sa généralité, ne permet pas suffisamment de rendre compte. L'armature dramatique des *Fantômas* repose en effet sur la reprise de motifs, sur des éléments textuels indécomposables qui ont un socle commun de possibilités mais dont l'usage est libre que ce soit dans la forme ou dans le déroulement choisi, (le méfait, par exemple, est un motif bien identifié, mais il offre de multiples déclinaisons dans sa mise en œuvre), le tout obéissant aux lois de la motivation compositionnelle²⁷. L'une des modalités les plus courantes de cette dramatisation du méfait suit le schéma « méfait, enquête, réparation »²⁸ ou bien s'inscrit dans la lutte manichéenne entre le Bien et le Mal. Il n'est plus question, en l'occurrence, de parler de recherche du « Beau » ou du « Laid », comme pour l'art, mais bien d'intérêt narratif et de motivation (compositionnelle). Ainsi, continuer à suivre des règles ou des formules confortables éprouvées par des générations de lecteurs et par le succès des autres auteurs, est censé assurer la survie et la pérennité du cycle, car le lecteur est constamment titillé par une matière parfois outrancière qu'il connaît, reconnaît, admet facilement et apprécie différemment selon ses goûts ou son expérience. Le recours à ces motifs romanesques permet, en modifiant le mot de Broch, non pas de « faire du beau »²⁹, même si l'idée en est assez proche, mais peut-être de manière plus péjorative, de faire du *sensationnel*, c'est-à-dire plaire au plus grand nombre³⁰, en respectant au maximum les règles édictées par le romanesque. Certes, à trop jouer avec les clichés et les stéréotypes, on prend le risque de paraître racoleur, ou bien encore invraisemblable, à la manière du rocambolesque (succession d'événements et d'aventures de plus en plus invraisemblables, extrêmes, délirants, impensables), comme on pourra le voir à travers l'extrait suivant :

Pour détromper le brigadier, l'**énigmatique** personnage prenait un marteau et, frappant la muraille autour de la petite tâche brune, le plâtre s'en détachait par plaques légères qui s'effritaient et tombaient en poussière sur le sol.

Sous les coups du marteau, le mur acheva de se fendiller.

Soudain, une briquette tomba et le brigadier, qui considérait ce travail avec des yeux **stupéfaits**, bondit en arrière, poussa un **cri d'horreur**, cependant que l'ouvrier peintre lui-même avait un léger sursaut **d'étonnement**. Derrière le plâtre, dans l'intérieur du mur, assez épais, apparaissait une **vision terrifiante** !

C'était **une tête humaine, livide, blafarde, une tête d'homme aux traits violacés, aux marbrures cadavériques** !³¹

Cette idée du *sensationnel* met en avant les différentes sensations et émotions que peuvent susciter le kitsch, notamment à travers la vision d'horreur³². En effet, le kitsch peut également se définir comme une forme d'« état d'esprit »³³, dans lequel il est possible d'inclure une certaine forme d'enchantement, d'étrangéisation³⁴ ou bien encore d'horreur pour ceux à la recherche de ces sensations. De là pourrait-on en déduire une nouvelle dynamique, mêlant à la fois le romanesque et le kitsch ? Si le romanesque est une forme privilégiée de l'enchantement, de l'excès et de l'invraisemblance et si le Kitsch est également une forme particulière reprenant également les trois éléments cités à l'instant, peut-on considérer que le romanesque a des équivalences avec ce dernier et pourrait s'apparenter au kitsch. Le romanesque et le Kitsch pouvant sombrer dans des excès analogues, les faisant tous les deux précipiter dans la catégorie du mauvais goût, de l'artificiel, de l'invraisemblable, du rocambolesque, etc.... les deux semblent s'amalgamer et l'appartenance du cycle *Fantômas* au kitsch apparaît comme inéluctable.

Une esthétique kitsch abreuvée à une certaine forme de rhétorique

Pour faire suite à cette première partie où nous nous sommes attelés à mettre en évidence certains points d'achoppements entre le romanesque et le kitsch, cette seconde partie abordera la question du kitsch sous l'angle du style. En effet, après avoir remarqué une proximité certaine entre le registre romanesque et l'esthétique kitsch, est-il désormais possible de concevoir cette esthétique kitsch à l'intérieur même de l'écriture, du style, de la rhétorique des romans ? Est-il également plausible que la qualité stylistique du cycle souffre de la prépondérance de l'intrigue policière, mais aussi du rôle fondamental des personnages ? C'est en substance la raison qui nous amène, nous ramène à croire que la rhétorique des romans tend à se concentrer autour de quelques figures de style centrales, mettant notamment en avant la loi des contrastes³⁵ dominante dans le genre romanesque. Le recours immodéré aux figures fondées sur l'exagération, l'opposition et l'emphase et sous toutes leurs formes (hyperboles, anaphores, oxymores, énumération, réutilisation des mêmes périphrases superlatives répétées constamment dans l'ensemble des romans, ponctuation forte, dynamique et parfois originale est constaté tout au long du cycle. En somme, le principe du recours systématique aux mêmes procédés de fabrication, typique d'une conception industrielle de la littérature, principe qui, comme nous l'avons vu, régit – par définition – la topique, s'applique aussi au style de Souvestre et Allain. Cette

réutilisation stylistique que l'on pourrait apparenter aux phénomènes kitsch « d'entassement et de décoration »³⁶, et ce au détriment du raffinement, de l'authenticité et de la qualité du langage, semble étayer la conception d'une « recherche hâtive de l'effet littéraire »³⁷, mise en avant par Clement Greenberg. Une littérature s'efforçant de se tourner vers la surenchère et l'emphase est-elle forcément sujette à la répétition, à l'inauthentique ? Est-elle encore une fois obligatoirement kitsch ? Certains passages peuvent illustrer cette idée, comme celui-ci :

Nini, au **paroxysme de la colère**, se précipitait sur l'enfant, et dans un geste horrible, lui **transperçait la poitrine avec l'arme** dont elle s'était emparée. Daniel ne poussait **pas un soupir, mais un flot de sang rouge jaillissait de sa blessure, cependant que soudain ses lèvres blanchissaient...**

– Voilà, hurla Nini...vous n'avez pas voulu me le rendre...il ne sera pas à vous non plus !...

Nini Guignon n'achevait pas.

Une détonation retentissait, la misérable s'écroulait sur le plancher en poussant un cri de douleur.

Outrée par **ce massacre**, son interlocutrice venait de la foudroyer d'un coup de revolver tiré à bout portant !...

Désormais, sur le **tapis moelleux du salon, le sang de Nini Guignon venait se mêler à celui de l'innocente victime, que la misérable avait assassinée**, l'instant précédent, pour assouvir sa rage folle.

Mais à la vue de ces deux cadavres, la femme blonde pâlisait à son tour, elle manquait de défaillir en considérant **ce spectacle tragique**.

Ainsi donc, en l'espace de quelques instants, deux êtres avaient trouvé la mort ! Ce salon délicat, charmant, meublé avec goût, **véritable bonbonnière féminine**, devenait brusquement **le théâtre du plus affreux des carnages!**...³⁸

L'extrait choisi met l'accent sur une certaine emphase de l'horreur. Le traitement de cette (double) mort, de ce « massacre » du petit Daniel, nourrisson volé à ses parents, puis de l'exécution de son assassin Nini Guignon par Lady Beltham, ici « la femme blonde » est purement outrancier et récurrent tout au long du cycle. On soulignera le respect certain au principe « d'entassement » (stylistique) qui, grâce aux antithèses présentes dans le passage, aux nombreuses épithètes liées venant apporter un surcroît d'information (nécessaires ?) aux noms communs qualifiés vient gonfler le récit et l'auréole d'un style emphatique sensiblement présent. Cet extrait permet également de mettre en évidence les différents principes de « décoration » (grâce aux contrastes mis en avant par la description, pouvant faire écho à une mise en scène théâtrale morbide, d'où les différents termes affirmant le caractère spectaculaire de cette scène) essentiels au kitsch. Cependant, le traitement stylistique de la violence dans le cycle *Fantômas* est-il compatible avec l'esthétique kitsch ? L'extrait semble nous le laisser penser, par sa construction stylistique entraînant une recherche d'effets rapides et efficaces, ainsi que par ces nombreux détails macabres qui font de la mort un véritable spectacle persuasif et sensationnel mis à la disposition du lecteur. Néanmoins, il me semble important d'approfondir notre réflexion, de nuancer cette idée. Certes cette rhétorique générique peut s'envisager dans une dynamique axiologique tout au long du cycle *Fantômas*, mais il est également possible de trouver certains passages extrêmement intéressants et originaux, empreints d'une certaine fraîcheur à la fois dans le motif et dans son traitement stylistique introduisant dans l'écriture de Souvestre et Allain un agrément en principe exclus de la littérature

industrielle, comme nous pouvons le déceler à travers la tonalité comique de l'extrait suivant mise en place par un quiproquo récurrent dans le cinquième roman du cycle *Un roi prisonnier de Fantômas*, la confusion systématique de Fandor et du roi de Hesse-Weimar, Frederick-Christian II :

Obéissant aux instructions formelles, il murmura en s'excusant encore :

– Si je le fais, c'est pour obéir à votre Majesté !

Fandor bondit soudain de son fauteuil. Il s'assit sur le bras du siège. Désormais, il considérait avec inquiétude l'imperturbable Wulf...

Ah ça ! le prenait-il pour le roi, celui-là aussi ? Non, c'était impossible ! Le chef de la brigade des recherches... le policier attaché à la personne de Frédéric-Christian II... Alors...on le faisait exprès, la plaisanterie continuait ? Du diable s'il y comprenait quelque chose !

Le journaliste, de plus en plus intrigué, bouillait d'impatience en face de ce placide individu qui n'osait prendre la parole et paraissait attendre qu'on l'interrogeât.³⁹

Un autre versant de cette analyse prendra en compte le concept de syncrétisme considéré également comme un trait définitoire du kitsch selon Valérie Arrault⁴⁰. En effet, certains éléments rhétoriques peuvent s'envisager comme des références directes à une sorte d'intertextualité reprenant les codes formels de genres ou sous-genres littéraires particulièrement présents et prégnants à cette époque. En effet, *Fantômas* multiplie les références aux codes esthétiques et narratifs de son temps : le roman gothique, le « roman à sensation⁴¹ », aux conventions stylistiques de la presse et du fait divers de l'époque (recours aux détails horribles, à l'excès d'informations effroyables, la recherche du petit fait vrai macabre et la quête perpétuelle du frisson), mais également le drame et le mélodrame, sans parler des prémices du monde cinématographique, comme il est loisible de lire dans l'extrait suivant :

C'était en mai, par une belle journée où le soleil, prometteur de l'été proche, devait chaque chose de chauds rayons. Des oiseaux chantaient sur les barreaux des fenêtres ouvertes de la cour d'assises, la brise qui entrainait par moment apportait de vagues odeurs d'acacias, de feuilles vertes, de fleurs nouvelles et, dans le prétoire, les robes claires des femmes élégantes mettaient encore une note jolie, agréable, plaisante. Toutes les personnalités connues du Boulevard, tous ceux qui se targuent, à un titre quelconque, d'appartenir au Tout-Paris, avaient intrigué pour obtenir une place à ces débats, pour assister de bout en bout à ce procès tragique, passionnant l'opinion depuis des mois, pour voir en un mot juger le misérable Gurn, assassin de Lord Beltham, ancien ambassadeur, personnage connu, coté, figure élégante dont le meurtre avait soulevé, plus de deux ans auparavant, une vive émotion. [...] Le témoignage de Lady Beltham promettait en revanche d'être sensationnel...⁴²

Le syncrétisme de ce passage peut étonner surtout au niveau de la description, toute visuelle, de la cour d'assises, qui semble être en pleine reverdie. Ce côté printanier est parfaitement contrasté avec l'aspect sensationnaliste de la seconde partie de l'extrait et montre une sorte de contamination entre les différents codes formels et stylistiques de l'époque, notamment autour des procédés de rédaction des faits-divers extrêmement présents dans la presse de l'époque. L'ensemble de ces nuances, de ces différences, en plus d'offrir des éléments esthétiques saisissants pour la mise en place d'une atmosphère pesante, horrible, et ce grâce à de nombreux exemples édifiants (meurtre, assassinat, etc..), peut s'apparenter à un agrégat, à un mélange prenant en compte différents genres,

différents styles ainsi que différents registres romanesques (du plus interlope au plus huppé). Cette forme de syncrétisme⁴³, cette « idée de faire feu de tout bois » se retrouve dans les formes les plus exacerbées du kitsch. On pourrait donc en conclure que le cycle *Fantômas* possède et reprend les codes d'une écriture kitsch, favorisés par un éclectisme volontaire du traitement esthétique, mais aussi par un syncrétisme consenti de ses formes.

Est-il possible de concevoir une narration kitsch ?

Enfin, la citation de Clément Greenberg permet de nous interroger et d'évoquer un aspect peu présent dans les recherches esthétiques sur le Kitsch en littérature. Cette « recherche hâtive de l'effet », mentionnée précédemment, ne peut-elle pas également s'appliquer à la question de la narration et de la narrativité⁴⁴. La narration de *Fantômas* se révèle être extrêmement codifiée, à la manière de tous les autres éléments textuels, formels et stylistiques que nous avons déjà soulignés, comme nous pouvons le voir à cet extrait :

– Un saladier de rouge, père Korn !

La voix éraillée de la grande Ernestine dominait faiblement – mais assez pour être entendue – le tumulte du cabaret enfumé dans lequel les familiers de l'établissement se trouvaient réunis, comme d'habitude, vers dix heures du soir, pour deviser de leurs affaires tout en ingurgitant les plus invraisemblables des boissons, les plus néfastes des alcools.

– Du rouge et du bon ! précisait la pierreuse, une forte fille blonde, aux yeux cernés, aux traits fatigués par la débauche et qui portait sur son visage, jadis séduisant peut-être, tous les stigmates du vice, du cynisme et de la cruauté.

Le père Korn avait bien entendu, mais il faisait la sourde oreille et ne se pressait point d'exécuter la commande. C'était un colosse chauve et moustachu, continuellement dressé derrière son comptoir, lequel, encombré de bouteilles et de mesures en étain, semblait constituer une barrière infranchissable séparant le tenancier du bouge du public interlope qui en constituait la clientèle.⁴⁵

Le narrateur en tant que régie installe et dynamise les différents personnages qu'il souhaite mettre en action. L'extrait retenu est caractéristique de cette volonté omniprésente de mise en situation initiale, ainsi que d'une ambition significative d'étoffement psychologique des personnages jouant un rôle plus ou moins développé dans l'intrigue. Le rôle du narrateur dans cette narration gonflée excessivement, bouffie, truffée d'effets de manche, laisse une place presque illimitée à l'inauthentique et au kitsch. Le rôle du narrateur en tant que chef d'orchestre de l'intrigue, responsable de l'introduction des personnages, de leur description, des rappels rétrospectifs sur l'intrigue, mais également du suspense⁴⁶, peut être amené à laisser la part belle aux différents éléments que nous avons relevés et dont nous pouvons désormais considérer qu'ils relèvent du kitsch puisqu'ils sont motivés par la mise en tension du texte et par une recherche systématique de l'effet de surprise, de curiosité ou bien encore de suspense. La figure du narrateur est également suffisamment lâche et souple pour que celui-ci prenne, au fur et à mesure du cycle, de plus en plus la parole sur un ton le plus souvent gouailleur ou ironique, quitte à mettre à mal les frontières du récit et du romanesque par son verbiage incessant, par l'expression constante de son

avis de manière de plus en plus allègre sur certains propos ayant un lien avec l'intrigue plutôt distant, comme dans l'exemple ci-dessous :

M. Chambérieux était un gros homme, de taille moyenne et d'allure importante.
Il portait un veston de mauvaise coupe que barrait, dans toute sa largeur, une chaîne de montre d'or massif, de travail compliqué, et à laquelle pendait une véritable petite trousse : des crayons, des miroirs, des canifs, des brosses à moustaches, qui attestaient la richesse de leur propriétaire...et témoignaient encore plus de son mauvais goût.⁴⁷

Mais il me semble aussi pertinent de concevoir les relations que peut entretenir le narrateur avec la figure du lecteur. Ce dernier est, en effet, le destinataire privilégié du récit et de tous les efforts du narrateur. C'est aussi lui qui pourra essayer de décrypter le « code herméneutique » de l'intrigue, de combler les différents « retards volontaires de l'information »⁴⁸, c'est-à-dire d'essayer de percer l'ensemble des secrets et des silences volontaires du texte. Cette lecture participative mais également ludique s'appuiera sur l'expérience, ainsi que sur les différentes « compétences encyclopédiques »⁴⁹, du lecteur. Celui-ci, grâce à l'ensemble de ses expériences de lecture, aura désormais la capacité de poser un avis plus ou moins avisé sur la teneur en kitsch du roman qu'il est en train de lire en adéquation avec sa subjectivité, ses différentes affinités littéraires et sa propre sensibilité au Kitsch. Il peut être judicieux de rappeler que le lecteur de ce début de XXe siècle est un lecteur qui a profité des lois Ferry et possède ainsi, à un niveau fluctuant, des connaissances linguistiques et littéraires plus ou moins développées. On est à même de, dans une certaine visée syncrétique, proche du kitsch, se demander si le lecteur⁵⁰, lorsqu'il est assidu ou expérimenté, et après avoir considéré au début du cycle certaines formes comme novatrices et sources de plaisir, n'aura pas tendance, à mesure que progressent ses compétences de lecteur, son accoutumance au texte et sa capacité à former des conjectures, à tenir ces ficelles pour complètement prévisibles voire un peu ridicules à mesure qu'elles se répètent et s'usent au fil des différents romans du cycle. Indépendamment de la lassitude du lecteur, ne faut-il pas en outre tenir compte du fait que les modes changent, l'évolution des goûts littéraires vouant les composantes formelles, thématiques, rhétoriques et narratives du kitsch feuilletonesque à une espèce d'obsolescence⁵¹ ?

Pour conclure, il me semble encore une fois nécessaire de reprendre l'idée du syncrétisme du kitsch et de l'attribuer à la série des *Fantômas*. Les aspects topique, esthétique, stylistique et narratologique semblent se renforcer les uns les autres pour confirmer l'appartenance de *Fantômas* à l'esthétique kitsch. Cependant, il est essentiel de nuancer cette idée. Certes aujourd'hui, le cycle publié par Souvestre et Allain survit principalement grâce à la célébrité de ses personnages, mais il reste l'exemple parfait d'un objet littéraire devenu « l'expression de son temps ». Il est vain d'essayer de comprendre *Fantômas* à la lumière des codes littéraires en vigueur aujourd'hui, et il convient bien plutôt de considérer notre corpus comme une archive de la première grande période du kitsch (1870-1914⁵²). Pour dépasser le sujet initial de cet article, il serait judicieux de s'intéresser à tous les produits culturels de grande diffusion que l'on trouve à la périphérie de *Fantômas* – affiches, couvertures des livres, publicités, ... – tout ce qu'on appelle

aujourd'hui produits dérivés, à commencer par les adaptations à l'écran, d'une remarquable précocité qui pourraient nourrir une réflexion plus poussée sur le kitsch.

-
1. Gillo Dorfles, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, trad. Paul Alexandre, Paris, PUF, 1978, p. 11.
 2. Abraham Moles, *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*, Paris, Pocket, 2016, p. 14.
 3. Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 196.
 4. « Et d'abord, que signifie ce « mauvais goût » opposé à un « (bon) goût », cette « basse culture » qui contredit la « haute culture », cette « culture de masse » qui bafoue la « culture de l'élite » [...] Ne devrait-on pas prendre son parti du Kitsch, ou le regarder comme l'indice d'un changement social profond et radical, capable de nous amener à remettre en question notre comportement culturel et qui nous obligerait à traiter le « goût » et le « mauvais goût » comme un ensemble global, comme la forme actuelle de l'imaginaire ? ». Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 14.
 5. Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973.
 6. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 14. « Produire, c'est-à-dire copier un modèle déjà existant d'une façon de plus en plus automatisée, reproduisant indéfiniment les mêmes formes dans une tâche de plus en plus absente de la personne ».
 7. Respectivement, *Fantômas* (1964), *Fantômas se déchaîne* (1965) et enfin *Fantômas contre Scotland Yard* (1967).
 8. « C'est dans la littérature que nous verrons se révéler les archétypes et les valeurs de cette société. Car elle va construire un système littéraire qui, outrepassant ce roman pour femme de chambre dont Stendhal donne le projet, le format, le nombre de pages et le contenu, va produire une littérature pour classes moyennes et petits-bourgeois, pour midinettes et pour rêver ». Abraham Moles, *op. cit.*, p. 108. On remarquera que la période retenue par Moles est 1880-1914, période que ce dernier nomme la « première grande période du kitsch » et qui inclut les dates de parution de *Fantômas*.
 9. Le prix de vente de chaque fascicule était fixé à 65 centimes.
 10. Ce métier met en avant la force du principal média de masse de l'époque, puisque les principaux journaux de l'époque pouvaient tirer jusqu'à un million d'exemplaires.
 11. En effet, les premiers romans du cycle *Fantômas* se seraient écoulés à plus de 600000 exemplaires.
 12. Charles-Augustin Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle* [1839], Paris, Allia, 2013.
 13. Loi française datant précisément du 29 juillet 1881.
 14. On remarque à cette époque que les journaux deviennent des objets de plus en plus commerciaux. L'accroissement de leur public et de leur publicité a pour corollaire la présence toujours plus fréquente de feuilletons de plus en plus lucratifs, comme l'explique Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Le Chemin Vert, 1984.

-
15. À une époque où la lecture reste l'une des rares formes de divertissements possibles. Il est notable que *Fantômas* est presque contemporain de la naissance du cinéma, ce qui se traduit également dans son écriture. On pourra se reporter à l'analyse précise d'Alain Fuselier dans son ouvrage *L'Encyclopédie de Fantômas : étude sur un classique*, Amiens, Encrage, 2011.
16. « Les désirs de lecture se satisfont donc nécessairement avec des imprimés moins coûteux. Le journal est de ceux-là. Il se vend 1 sou (5 centimes) le numéro, soit 12,5% du prix du kilo de pain (57% en 1980), 17% du prix du litre de lait (88% en 1980), 33% du prix du ticket de métro (92% en 1980) ». Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 11.
17. Lise Quéffelec, *Le Roman-feuilleton au XIX^{ème} siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
18. Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle*, Paris, Allia, 2013. Court ouvrage dans lequel Sainte-Beuve expose son ressenti sur cette « littérature dite facile, de divertissement », et qui aurait, entre autres, pour cause une transformation technique de la presse.
19. Jacques Rivière, « Le Roman d'aventure », *La Nouvelle Revue française*, 53-54-55, mai à juillet 1913 ; repris dans *Etudes (1909-1924)*, Paris, Gallimard, 1999, p. 318. « Nous au contraire c'est d'un roman, c'est-à-dire d'une œuvre d'imagination que nous sommes en train de tracer l'image ; et nous exigeons de cette œuvre non pas qu'elle soit vraie, mais qu'elle soit belle ».
20. « Un des exemples les plus évidents et les plus puissants de cette soif de volonté, ce besoin du « nouveau pour le nouveau » sans aucune motivation esthétique, ni technique, qui entraîne la création très fréquente d'objets kitsch ». Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 43.
21. « *Poncif* (nom ou adjectif) qualifie en littérature une thématique, un personnage, ou un cycle convenu » (Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2021, p. 20).
22. Milan Kundera, *op. cit.*, p. 196.
23. Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Fantômas*, 1910, Paris, Robert Laffont, t. I, p. 6.
24. « Ainsi on en arrive à offrir au public non seulement des fac-similés tout à fait approximatifs, mais encore, ce qui est plus surprenant, des copies qui lui paraissent plus « attrayantes », plus « belles », plus « efficaces » que l'original ! » (*Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, *op. cit.*, p. 43).
25. Hermann Broch, *Quelques remarques sur le Kitsch* [1951], trad. Albert Kohn, Paris, Allia, 2016, p. 8.
26. « Le système kitsch est (...) un pseudo-système. Il peut ressembler trait pour trait à celui de l'art, surtout quand il est manié par des maîtres ». *Ibid.*, p. 32.
27. Boris Tomachevski, « Thématique », *Théorie de la Littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 286. « Son principe consiste dans l'économie et l'utilité des motifs. Les motifs particuliers peuvent caractériser les objets placés dans le champ visuel du lecteur [...] Pas un seul accessoire ne doit rester inutilisé par la fable ».
28. Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 16.
29. À la différence de « faire bien », que l'on retrouve également chez H. Broch (*op. cit.*, p. 32), ce « faire bien » est, selon lui, le trait caractéristique des véritables artistes n'ayant pas succombé aux sirènes du kitsch : « Le «système-kitsch» présente à ses adeptes l'impératif suivant : «Fais un beau travail», alors que le «système-art» pose un impératif éthique : «Fais un bon travail». Le kitsch est le mal dans le système des valeurs de l'art ».
30. On remarquera la proximité de cette idée avec la définition du kitsch de M. Kundera proposée en introduction.
31. Pierre Souvestre et Marcel Allain, « Le Policier apache », *Fantômas*, Paris, Robert Laffont, I, 2013, p. 471. Je mets en gras les termes qui mettent en évidence l'aspect sensationnaliste de l'extrait.

32. Il faut noter la proximité de ce traitement avec celui du fait divers, élément extrêmement présent dans le cycle *Fantômas* également.

33. « Le kitsch précède et outrepasse ces supports, c'est un état d'esprit, qui, éventuellement, se cristallise dans les objets. » On doit en permanence garder cette remarque à l'esprit. Plutôt que formes exclusives du kitsch, ces objets-gadgets sont porteurs de signes et de valeurs induisant des comportements et des attitudes, qui fondent ce que Moles appelle un « art de vivre », un « état d'esprit », s'exprimant bien sûr dans des formes... ». Valérie Arrault, *L'Empire du kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 9.

34. Victor Borissovitch Chklovski, *L'Art comme procédé*, [1917], Paris, Allia, 2018.

35. Phénomène évoqué par Balzac mais qu'il ne conçoit guère de manière stylistique ou rhétorique. Il me semble pertinent d'étendre ce concept à la stylistique et de voir les imprécations que celui-ci génère dans le cycle *Fantômas*.

36. « Les objets kitsch comportent rarement de grandes surfaces ininterrompues, de façon générale, les surfaces sont remplies ou enrichies par des représentations, des symboles ou des ornements (principe d'entassement et principe de décoration) ». Abraham Moles, *op. cit.*, p. 50.

37. Clément Greenberg, « Avant-garde et kitsch », trad. Ann Hindry, *Art et culture, essais critiques*, Paris, Macula, 1989, p. 9-28.

38. Pierre Souvestre et Marcel Allain, « Le Pendu de Londres », *Fantômas*, Paris, Robert Laffont, II, 2014, p. 911-912. Je souligne à nouveau les éléments qui me semblent saillants.

39. *Id.*, « Un roi prisonnier de Fantômas », *Fantômas*, Paris, Robert Laffont, 2014, II, p. 99.

40. « Ainsi voué à la récurrence, au recyclage de ce qui est déjà là, du fait de sa nature facile et rétive à l'intellection, il est hostile aux valeurs transcendantes animant l'idée de progrès inhérente aux temps actuels. Utilisé partout, il est une sorte de masque qui dissimule le vrai. Plus vrai que le vrai, il est le faux absolu ». Valérie Arrault, *op. cit.*, p. 10.

41. Genre littéraire très répandu dans la seconde moitié du XIXe siècle au Royaume-Uni. Reprenant les codes des romans mélodramatiques, gothiques et romantiques, il a connu un essor considérable grâce à la révolution industrielle. L'un de ces exemples fondateurs est le roman *La Dame en blanc* de W. Collins.

42. *Id.*, « Fantômas », *Fantômas*, Paris, Robert Laffont, 2013, I, p. 264-265.

43. « Tous lui reprochent cette inauthenticité par sa complaisance pour un éclectisme passéiste, voire un syncrétisme et l'accusent d'induire ainsi des pratiques stéréotypées en désaccord chronologique avec l'air du temps contemporain ». Valérie Arrault, *op. cit.*, p. 10.

44. Ensemble des traits caractéristiques et formels d'une narration.

45. Pierre Souvestre et Marcel Allain, « Juve contre Fantômas », *Fantômas*, Paris, Robert Laffont, 2013, I, p. 327.

46. *Ibid.*

47. *Id.*, « Le Magistrat cambrioleur », *Fantômas*, Paris, Robert Laffont, III, 2015, p. 874.

48. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970. Les deux concepts cités sont tirés de cet ouvrage.

49. Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

50. Paul Bléton, *Ça se lit comme un roman policier*, Québec, Nota Bene, 1999. Selon cet ouvrage, il ne faut absolument pas perdre de vue le fait que chaque lecteur dispose d'un niveau propre de lecture et de

compréhension des textes. Chacun est libre d'avoir sa propre interprétation des textes, sa propre subjectivité en ce qui concerne ses connaissances encyclopédiques, stylistiques et expérimentales de la lecture : « Comprendre la littérature paralittéraire, c'est, du côté du lecteur, prendre en compte la tendancielle sérialisation de sa lecture, au principe de la pure répétition, de la stimulation mais aussi de l'accumulation, de l'approfondissement, de la complexification respectivement de l'érotisme, de la violence, du dépaysement propre à tel ou tel genre » (p. 74).

51. Lotte H. Eisner (Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 204) suggère qu'« il ne serait pas impossible de réhabiliter ces films comme “documents d'époque” et en effet, entre-temps, ils sont *devenus* l'expression de leur temps, ils sont historiquement intéressants aussi pour bien pour le sociologue que le pour le critique de cinéma ». Malgré le fait que cette citation s'intéresse à d'anciens films, il serait pertinent de poursuivre la réflexion proposée en l'adaptant à la littérature et de considérer les livres comme des indices forts d'une certaine époque.

52. « Pendant 30 ans de 1880 à 1914, va triompher ce système de vie incorporant puis intégrant des tendances diverses, mais opposant à l'impressionnisme ou à l'expressionnisme la plus étanche des barrières. [...] C'est dans la littérature que nous verrons se révéler les archétypes et les valeurs de cette société. Car elle va construire un système littéraire, qui, outrepassant ce roman pour femme de chambre dont Stendhal donne le projet, le format, le nombre de pages et le contenu, va produire une littérature pour classes moyennes et petit-bourgeois, pour midinettes et pour rêver ». Abraham Moles, *op. cit.*, p. 108.