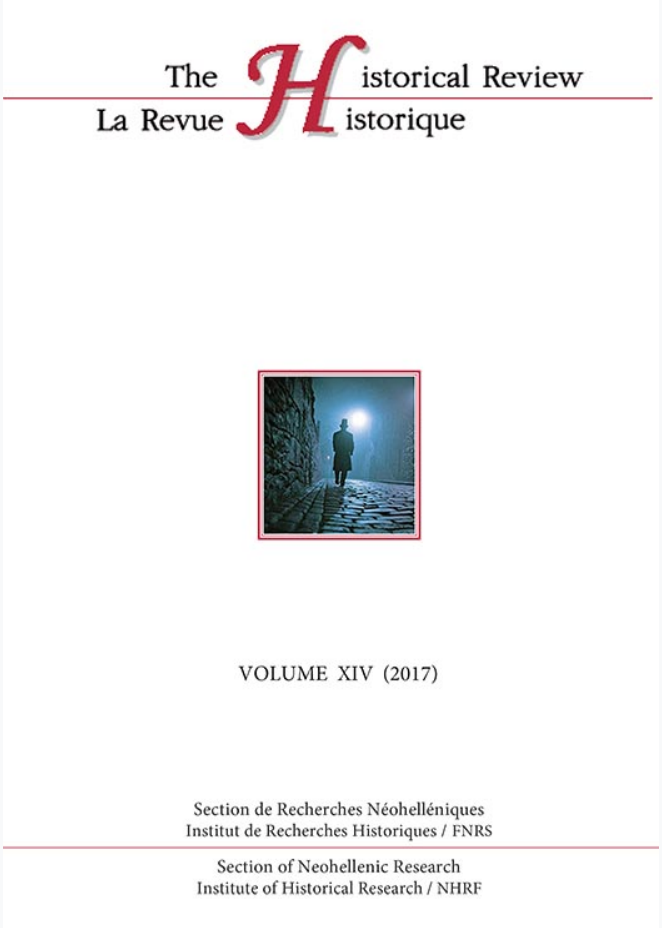
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

The Historical Review/La Revue Historique

Vol 14 (2017)



Les vies méditerranéens de Fantômas

Loïc Artiaga, Lampros Flitouris

doi: 10.12681/hr.16297

Copyright © 2018, Loïc Artiaga, Lampros Flitouris

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

To cite this article:

Artiaga, L., & Flitouris, L. (2018). Les vies méditerranéens de Fantômas. *The Historical Review/La Revue Historique*, *14*, 125–139. https://doi.org/10.12681/hr.16297

https://epublishing.ekt.gr | **e-Publisher:** EKT | **Downloaded at:** 16/07/2025 04:53:32

LES VIES MÉDITERRANÉENNES DE FANTÔMAS

Loïc Artiaga et *Lampros Flitouris*

Résumé : *Fantômas* forme un réseau de romans et de films à épisodes circulant dans l'espace méditerranéen à partir des années 1910. Récits d'aventures d'un criminel sans visage forgés en France, ces fictions connaissent un succès important dans le Sud de l'Europe et dans le Maghreb colonisé. La plasticité ontologique des romans populaires constitue un atout pour leur mobilité. Le processus s'affranchit des problèmes de format, de langue et même de respect des trames narratives initiales. Cette malléabilité constitue aussi un défi pour les historiens qui entendent documenter le phénomène. Traduits et diffusés par des éditeurs travaillant souvent sans l'aval des auteurs, mal conservés par les fonds des principales bibliothèques, dissimulés derrière des titres modifiés, les *Fantômas* méditerranéens sont néanmoins des objets dont la longévité et les multiples variations tout au long du XXe siècle éclairent les logiques de la culture de masse. Celle-ci homogénéise l'imaginaire médiatique tout en l'acclimatant à des contextes culturels divers.

À quelle échelle, et à partir de quels corpus peut-on étudier les circulations transmédiales dans l'espace culturel méditerranéen ? Longtemps négligées par les anthologies et encore peu étudiées à l'université, les productions imprimées de grande consommation sont devenues depuis quelques décennies des objets plus courants dans le champ de l'histoire littéraire et culturelle[1]. Depuis trente ans, le processus d'expansion progressive de la culture médiatique est en effet bien documenté. Ainsi, la recherche a montré qu'à partir des années 1830, la culture médiatique favorise la diffusion transnationale de fictions populaires, d'abord massivement publiées en France et en Grande-Bretagne. Les connaissances de cette culture restent toutefois encore nettement inférieures à celles de la culture légitime, qui bénéficient à la fois de relais plus anciens et mieux ancrés dans l'espace académique, d'un soutien du monde éditorial qui en perpétue la diffusion et d'un appui des institutions de conservation qui préservent non seulement les différents exemplaires et les traductions des textes canoniques, mais qui en outre sauvegardent et répertorient les archives de leurs auteurs. Ainsi, il est plus aisé de suivre la trace des vies africaines d'Arthur Rimbaud et de ses textes que les pérégrinations de ceux de Gustave Le Rouge, plus facile de

[1] Voir sur ces questions la synthèse de Jacques Migozzi, « Littérature(s) populaire(s) : un objet protéiforme », *Hermès, La Revue*, n° 42, 2005/2, pp. 93-100.

suivre la dimension internationale de l'œuvre d'Albert Camus que de saisir les dynamiques qui travaillent celle de Léon Sazie. Pourtant, étudiées à l'échelle du bassin méditerranéen ou d'autres aires géographiques, les œuvres populaires mettent en lumière la fabrique d'imaginaires médiatiques communs, là où une approche plus classique des phénomènes littéraires et culturels se cantonne souvent à une échelle nationale ou se limite au domaine purement littéraire. *Fantômas*, roman à épisodes écrit par Pierre Souvestre et Marcel Allain, succès mondial du début du siècle, objet en France de l'attention de l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, apparaît comme un cas d'école à partir duquel étudier les transferts culturels en observant la circulation de l'œuvre originelle entre pays et supports médiatiques, dont le rythme évolue entre 1911 – date de création du personnage – et les années 1960 – période de mutation de son univers et de ses significations. Sa dimension de mythe populaire, dont la signification change avec le temps et fait l'objet de maintes réinterprétations rend difficile une cartographie exhaustive de ses apparitions dans l'espace européen ou méditerranéen, plus particulièrement. Il serait plus juste de parler des *Fantômas*, ou de *Fantômas* et de ses avatars, tant la densité du réseau d'œuvres liés à ce roman populaire français est importante.

Autour de la Méditerranée, la diffusion des fictions populaires à succès est rapide, massive et éphémère sur la période étudiée, le plus souvent au mépris du droit d'auteur[2]. Cette diffusion est ainsi marquée par des phénomènes d'adaptations matérielles (supports, formats), linguistiques, sociaux et symboliques – une même œuvre ne touchant pas nécessairement les mêmes strates de la population d'un pays à l'autre. Leur étude s'intéresse à la fois à la genèse des textes et à leur diffusion, aux processus par lesquels les œuvres circulent, aux phénomènes d'intertextualité et de filiation, aux formes d'adaptation et d'appropriation par les sociétés réceptrices[3]. Objets d'une grande plasticité, les fictions populaires se prêtent en effet, dans le cadre d'une économie transnationale des biens culturels, à des modifications nombreuses (du texte, de son découpage, de ses illustrations, du nom de l'auteur, etc.) au service d'une exploitation marchande. Lorsque, en 1955, un éditeur italien utilise le titre *Fantômas* pour solder les invendus d'un fascicule du *Phantom*[4] de la maison d'édition DC Comics

---

[2] Voir à partir du cas français Léon Malaplate, *Le droit d' auteur dans les rapports franco-étrangers*, Paris : Librairie du Recueil Sirey, 1931.

[3] Voir pour une synthèse récente de ces questions *Journal of European Popular Culture*, vol. 5/1, 2014.

[4] *The Phantom* : série de bande-dessinée (*comics*) créée par l'auteur américain Lee Falk (1911-1999) en février 1936. Cette série de *comics* fut diffusée en France entre 1938 et 2012 sous le titre *Le Fantôme*. Elle fut aussi diffusée en Grèce sous le titre *Φαντόμ*. *Cf infra*.

dont il a changé l'inscription en couverture, il le fait pour une raison commerciale, persuadé que l'usage du nom du personnage de Pierre Souvestre et Marcel Allain aura des résonnances plus fortes sur son lectorat potentiel.

D'autres imprimés ont, bien entendu, circulé en nombre à travers l'Europe et le monde. On sait que, publié dans les premiers quotidiens français (1836), le roman-feuilleton est à l'origine de cette culture médiatique transnationale. Il se distingue d'objets précédents comme l'almanach en se détachant de la culture traditionnelle et de la culture savante, en choisissant la modernité comme moteur, mais aussi par la prédominance qu'il accorde au récit. Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, le succès des *Mystères de Paris* (1842-1843) d'Eugène Sue déclenche une vague de traductions, d'imitations et d'adaptations, donnant naissance au phénomène mondialisé des mystères urbains dont on trouve la trace aussi bien en Europe que dans les Amériques[5]. D'autres genres suivent, romans d'aventures ou policiers, récits fantastiques, mélodrames, fictions pour enfants, profitant des transformations techniques des industries culturelles et des progrès de l'alphabétisation. Comme l'explique Jacques Migozzi,

> Multimedia and mass culture emerged and expanded, crossing linguistic and national boundaries and overturning cultural practices, sparking the imagination of countless individuals, providing new icons for the collective imagination – whether these were named Sherlock Holmes, Dracula, Fantômas, Arsène Lupin, Maciste, Allan Quatermain, Captain Nemo, Winnetou, Oliver Twist, etc., or erected as generic prototypes such as the pirate, the detective, the swashbuckler, the 'femme fatale'… […] As a result, 100 years before the phenomenon was theorized – by Henry Jenkins for instance (2006) – transmedia storytelling and convergence culture could be observed on a wide European and even intercontinental scale: the first multimedia 'common market' of European fiction gradually came into existence from 1840 to 1940[6].

Le constat européen vaut aussi pour le pourtour méditerranéen. En effet, la situation coloniale diffuse les productions culturelles des métropoles au Maghreb et les élites turques sont perméables aux productions occidentales[7]. De plus, des

---

[5] Voir notamment Sylvia Disegni, « Le boire et le manger dans *Les Mystères de Paris* et *Les Mystères de Naples* », *in* Mireille Piarotas et Pierre Charreton (dir.), *Le Populaire à table : le boire et le manger aux XIXe et XXe siècles*, Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne, 2005.

[6] Jacques Migozzi, « Translations, adaptations and cross media storytelling in Europe from 1830 to 1930 », *Journal of European Popular Culture*, 5 : 1, 2014, pp. 7-15.

[7] D'après Hanife Güven « pour les élites de l'Empire ottoman, la connaissance de la langue française était la condition *sine qua non* de l'avancement social ». Voir Hanife Güven, « Les élites

communautés jouent un rôle de passeurs comme les Grecs en Égypte et dans l'Empire Ottoman ou les Levantins, les Italiens et les Français au Proche-Orient et en Afrique[8].

Le récit romanesque populaire, destiné au grand public, devient une forme privilégiée pour rendre intelligible le monde moderne, mais aussi pour évoquer la société et ses transformations. Sa consommation, guidée par les cadences de production, devient une forme prisée de divertissement dans la société industrialisée qui voit émerger la temporalité nouvelle du loisir. *Fantômas* ne prétend pas autre chose que divertir et raconter. Cependant, sa formule narrative est originale en ce qu'elle place au premier plan un personnage éponyme de criminel immoral, sans visage et identité fixe, poursuivi par un duo constitué d'un policier et d'un journaliste, Juve et Fandor. Si son imaginaire n'a rien de particulièrement méditerranéen, Fantômas trouve en différents points de son pourtour des points de passage, de fixation et de renouvellement.

À la conquête du monde

Dans sa forme originelle qui compte trente-deux romans publiés entre 1911 et 1913, *Fantômas* ne situe qu'une part minoritaire de sa diégèse dans le bassin méditerranéen[9]. Son imaginaire est en effet celui des récits policiers de l'époque : il est urbain, essentiellement occidental, même si certains épisodes se déroulent en partie en Afrique du Sud ou au milieu de l'Atlantique. De fait, la France coupée de ses colonies, l'Espagne et Monaco sont les seuls pays méditerranéens apparaissant dans ces volumes, où le Royaume-Uni, la Belgique et la Russie occupent aussi une bonne place. Le cadre géographique principal mais non exclusif reste Paris, que les deux auteurs connaissent bien. Ils calquent d'ailleurs une partie de l'univers des personnages sur le leur, attribuant leur adresse, rue Tardieu, à l'Inspecteur Juve et utilisant les rues de leur quartier pour nommer des personnages secondaires. Dans un récit qui s'apparente souvent à une interminable course-poursuite, les personnages rallient les grandes villes en usant des moyens de communication modernes, en voiture, en bateau, en train.

---

turques francophones et le mouvement de la traduction des années 1940 », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, juin-décembre 2007, n°38/39, pp. 193-211.

[8] On soulignera notamment le rôle jouée par la presse allophone dans le bassin méditerranéen dans la diffusion de la culture occidentale dans les sociétés de la région. Voir Marie-Delphine Martellière et Jean-Yves Empereur (dir.), *Presses allophones de Méditerranée*, Centre d'études alexandrines, Alexandrie, (diffusion éditions de Boccard, Paris), 2017.

[9] Voir Loïc Artiaga et Matthieu Letourneux, *Fantômas ! Biographie d'un criminel imaginaire*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2013.

En outre, Fantômas est le contemporain d'autres génies européens du Mal, qui peuplent la littérature européenne et témoignent d'un même rapport à la géographie de leur temps. Il est proche du *Dr Nikola* de Guy Boothby, publié en 1895 à Londres, du *Zigomar* de Léon Sazie publié en feuilletons dans la France de 1910, du *Docteur Cornélius* de Gustave Le Rouge paru à Paris en 1912 et du *Fu Manchu* de Sax Rohmer publié à Londres en 1913 qui, à partir du Royaume-Uni, connaît un succès international. Beaucoup sont adaptés au cinéma, qui accueille des figures supplémentaires de génies du crime, comme *Doctor Gar El Hama* (Danemark, 1911), *Protéa* (France, 1913) ou *Tigris* (Italie, 1913). Les sociétés cinématographiques, qui produisent en Europe *Ultus* (Grande-Bretagne, 1916), *Les Vampires* (France, 1915) *Vaska Churkin* (Russie, 1915) ou *Za-la-Mort* (Italie, 1915), ne masquent pas les parentés que leurs films ont avec *Fantômas* et font même de ces ressemblances des arguments publicitaires[10].

La réaction de la censure et des critiques est vive face à ces personnages considérés comme immoraux. Pour l'écrivain français Paul Nizan, *Fantômas* constitue ainsi « l'un des plus pernicieux des livres policiers "populaires" », un exemple de plus de « la littérature "prolétarienne" que la bourgeoisie fabrique par tonnes[11] ». Les avant-gardes françaises, au contraire, célèbrent Fantômas dès 1914 et font du personnage une figure politique. Ainsi, « le génie du crime » nourrit des tracts, des poèmes, des tableaux, des films expérimentaux, mais aussi des formes de sociabilité artistique. En 1913, une Société des amis de Fantômas est même fondée par Guillaume Apollinaire, Max Jacob et Maurice Raynal. La Première Guerre mondiale et la nécessité de promouvoir des héros positifs et patriotes, mais aussi le poids nouveau dans l'entre-deux-guerres de la culture américaine et de ses prescriptions morales, donnent un coup d'arrêt à l'expansion médiatique de *Fantômas* et des figures de génies du crime.

Avant la Première Guerre mondiale, le succès français de *Fantômas* est numériquement important, avec des tirages qui oscillent entre 200 000 exemplaires pour les premiers volumes de la série et 40 000 pour les derniers. Des traductions de *Fantômas* apparaissent rapidement en Europe : Florence (1912), Leipzig (1913), Milan (1914), Porto (1914), Londres (1914), Madrid (1915), Barcelone (1915), Budapest (1917), Athènes (1917), Vilnius (1918). Les adaptations cinématographiques (1913-1914 : Louis Feuillade en France, 1920-1921 : Edgar Sedgwick aux États-Unis) jouent un rôle déterminant dans la diffusion internationale de l'univers de *Fantômas*, bien au-delà des zones

[10] Vaska Churkin est ainsi présenté au public comme « Le Fantômas russe ». Sur ce point, voir Loïc Artiaga et Matthieu Letourneux, *op. cit.*, p. 29.

[11] Paul Nizan, « Fantômas », *L'Humanité*, 24 mars 1934.

connaissant des traductions imprimées. Fantômas est ainsi présent sur les écrans de Moscou, mais aussi de Bombay dans les années 1910 puis de nouveau en 1925[12]. Les films servent la diffusion des livres, qui sont annoncés et critiqués dans les quotidiens : c'est le cas notamment dans le *Times of India* en 1916 et en 1918. Les archives des auteurs[13] permettent également de repérer nombre de spectacles, qui prolongent encore la diffusion de l'œuvre. Pour une adaptation théâtrale autorisée en France, on compte avant 1915 une pièce en Italie et un spectacle musical en Espagne, ainsi qu'un autre en Angleterre, sans que l'accord des auteurs soit sollicité.

Cette dissémination rapide de l'œuvre populaire est emblématique des mutations que connaissent les industries culturelles en Europe. Du côté de l'édition, ces mutations se caractérisent par une offensive en termes de baisse des prix pour concurrencer les soldeurs, un recours massif à la publicité dans les journaux et par voie d'affiche, une politique de commande auprès d'auteurs et par un processus de salarisation qui permet de créer de véritables écuries de romanciers. Les collaborations avec des éditeurs étrangers et, à partir des années 1910, avec des sociétés cinématographiques qui adaptent désormais les « nouveautés » après avoir épuisé le stock des classiques, deviennent aussi monnaie courante. La diffusion de *Fantômas* est caractéristique de l'évolution de la culture de masse dans « un espace occidental, industrialisé et urbanisé, dans lequel les chemins de fer, la poste, le journal et l'école occupent une position centrale[14] ». En dépit de différences sociales et culturelles dans les pays méditerranéens, entre le nord plus alphabétisé et le sud plus rural, une littérature de grande diffusion se diffuse dans le monde francophone (France, Maghreb, Égypte, Levant) mais aussi dans les péninsules ibérique et italienne, tandis que leurs adaptations muettes permettent au cinéma de toucher un public plus large, notamment dans les villes coloniales[15].

---

[12] *Times of India*, 16 mai 1925.

[13] Pour les archives sur les adaptations, voir le Fonds Marcel Allain, Institut mémoire de l'édition contemporaine, notamment MAL 7.4, et les Archives privées Bernard, carton « Traductions ».

[14] Jean-Yves Mollier, « L'émergence de la culture de masse dans le monde », *in* Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et François Vallotton (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, Paris : Presses Universitaires de France, pp. 65-80.

[15] Odile Goerg, *Fantômas sous les tropiques. Aller au cinéma en Afrique coloniale*, Paris : Vendémiaire, 2015. Rappelons qu'il faut attendre les années 1930 pour que l'espace urbain soit pleinement investi en Afrique par les salles de cinéma.

Appropriations et détournements du personnage de Fantômas

En Grèce, l'univers de la paralittérature est dominé jusqu'aux années 1930 par le roman populaire de bandits[16]. Le genre porte la marque de la transition de la culture populaire grecque du monde rural vers la modernité urbaine. L'apparition tardive du roman populaire et plus encore de la fiction criminelle est liée à la composition de la société hellénique, avec une alphabétisation qui concerne 64 % des hommes et seulement 36 % des femmes à la fin des années 1920[17]. Ces chiffres rapprochent la Grèce d'autres pays du sud de la Méditerranée, comme l'Espagne et l'Italie, où des fictions populaires, notamment des fictions criminelles, sont aussi produites[18]. (Rappelons que dans les années 1870, le taux d'alphabétisation est de 76 % en France, de 32 % en Italie, de 30 % en Espagne

---

[16] Sur le roman populaire grec et notamment le genre du « roman de bandits », voir Christos Dermentzopoulos, *Το ληστρικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Μύθοι, παραστάσεις, ιδεολογία* [*Le Roman de bandits en Grèce. Mythes, représentations, idéologie*], Athènes : Plethron, 1997 et du même auteur « L´image du bandit dans le roman populaire grec », *Études Balkaniques* (*Cahiers Pierre Belon*) n° 7, 2000, pp. 201-216.

[17] À la fin du XIXe siècle, l'alphabétisation des Grecs est proche de 20 %, puis s'élève à 50 % dans les années 1910 et à 57 % au début des années 1920. Chez les femmes, le taux d'analphabétisme reste très élevé : 82 % au début du siècle et 72 % au début des années 1920. Voir sur ce point Constantin Tsoukalas, *Εξάρτηση και αναπαραγωγή. Ο κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα (1830-1922)* [*Dépendance et réproduction. Le rôle social des mécanismes éducatifs en Grèce (1830-1922)*], Athènes : Thémélio, 1982, pp. 392-393.

[18] Sur la construction de l'image d'un banditisme social et de ses représentations en Espagne, voir Julio Caro Baroja, *Realidad y fantasía en el mundo criminal*, Madrid, CSIC, 1986 et Antonio Rey Hazas, « El bandolero en la novela del Siglo de Oro » *in* Juan Antonio Martínez Comeche (dir.), *Le Bandit et son image au Siècle d'Or*, Madrid, Casa de Velázquez/Publications de la Sorbonne, 1991, pp. 201-215. Pour le monde musulman, voir Gabriel Martinez-Gros, « Ibn Ḥafsûn ou la construction d'un bandit populaire », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 129, 2011, pp.139-152 ; Jean Déjeux, « Un bandit d'honneur dans l'Aurès de 1917 à 1921 : Messaoud Ben Zelmat », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 26/2, 1979, pp. 35-54 ; Jean Déjeux, « Le bandit d'honneur en Algérie, de la réalité et de l'oralité à la fiction », *Études et documents berbères*, 4, 1988, pp. 39-60 ; sur l'Anatolie turque voir Bülent O. Erdoğan, « L'image du héros populaire en Asie Mineure : l'exemple de Tchakidji (1872-1912) », *Études balkaniques*, 7, 2000, pp. 193-200 ; sur la Corse voir Simon Fieschi, *Les gendarmes en Corse, 1927-1934. De la création d'une compagnie autonome aux derniers bandits d'honneur*, Paris, Service historique de la Défense, 2012. Très utile est également l'article de Carlo Baja Guarienti, « Il bandito e la sua gente. Appunti su fuorilegge e comunità in Età moderna », *Storie di invisibili, marginali ed esclusi*, Bologne, Bolonia University Press, 2012, pp. 169-178.

et de 9 % dans l'Empire ottoman[19]). Après 1910, la diffusion des feuilletons et des revues populaires, phénomène étroitement lié à la culture européenne, voire française, accompagne l'intérêt du public pour la fiction criminelle. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, les traductions du français sont nombreuses, en raison de la vitalité de la francophonie auprès des élites du pays[20]. Des raisons politiques et militaires expliquent, entre autres, cette hégémonie de la culture française, par exemple l'occupation d'Athènes par l'armée française en novembre 1916 et l'appui apporté par le gouvernement français de Georges Clémenceau au gouvernement d'Elefthérios Venizélos en 1917[21].

Après une première traduction grecque de Fantômas en 1917 (éditions Saravanos[22]), différents auteurs combinent thématiques nouvelles et ancienne tradition du banditisme, donnant naissance à des hybrides du « génie du crime[23] ». Comme l'explique Michel Espagne,

> Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage. On peut donc dire d'emblée que la recherche sur les transferts culturels concerne la

---

[19] Stephen Broadberry, Kevin H. O'Rourke, *The Cambridge Economic History of Modern Europe*, *Volume 1, 1700-1870*, Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

[20] Voir Anna Tabaki, « Le français, langue d'échanges culturels dans le sud-est de l'Europe : "La conjoncture historique et ses spécificités locales" », *in* Théodoros Korres, Panagiotis Doukélis, Spyridon Sfetas, Fotini Toloudi, *Ανοιχτοσύνη. Μελέτες προς τιμήν της Βασιλικής Παπούλια* [*Esprit d'ouverture. Études en l'honneur de Vassiliki Papoulia*], Thessalonique : Vanias, 2012, pp. 507-516 et « Les échanges et les transferts culturels entre la Grèce et la France au XXe siècle » *in* Gravari-Barbas Maria (dir.), *La Fondation hellénique de la Cité internationale universitaire de Paris : lieu de vie, lieu de mémoire*, Paris : Kallimages, 2015, pp. 187-200.

[21] Entre 1913 et 1920, les relations politiques et militaires entre les deux pays sont devenues très proches en raison des choix politiques de Clémenceau et de Venizélos. Dans le même temps, les relations culturelles entre les deux pays connaissent un grand rapprochement grâce au rôle des institutions scientifiques et culturelles françaises présentes en Grèce. Voir Yannis G. Mourélos, *L'intervention de la Grèce dans la Grande Guerre (1916-1917),* Athènes : Collection de l'Institut Français d'Athènes, Athènes, 1983 et Lampros Flitouris, *À la recherche d'une politique culturelle internationale. La présence culturelle et spirituelle de la France en Grèce de la fin de la Grande Guerre aux années 1960*, thèse de doctorat sous la direction de J.-Y. Mollier, université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2004.

[22] Sur ce point, voir Dermentzopoulos, *Το ληστρικό…*, *op.cit.*, p. 53.

[23] Pierre Souvestre et Marcel Allain donnent différents surnoms à leur personnage fétiche. Les plus communs sont « Le Tortionnaire », « Le Maître de l'Effroi » et « Le Génie du crime ».

> plupart des sciences humaines même si elle s'est développée à partir d'un certain nombre de points d'ancrage précis. L'étude des transferts culturels conduit à relativiser l'importance de la comparaison et, par-dessus tout, la notion de centre[24].

Ainsi resémantisé, le « Maître de l'Effroi » devient un « Fantômas à la grecque[25] » dans la revue *Σφαίρα* [*Sphaira = Bulle*] à la fin 1919. Peu après, Aristidis N. Kyriakos, l'un des écrivains populaires grecs les plus productifs des deux premières décennies du XXe siècle, crée les aventures de Von Kolokotronis et de son adversaire le Chef Bandit noir [Ο Μαύρος αρχιληστής], qui se présente comme un nouveau Fantômas grec[26]. Après la mort de Kyriakos en 1919, une suite à ce roman est publiée sous le titre *Ο Μαύρος αρχιληστής στο Παρίσι και η μυστηριώδης συμμορία του 333* [*Le Chef Bandit noir à Paris et la mystérieuse bande des 333*] (1922). L'histoire s'appuie sur des manuscrits inédits de Kyriakos et sur ceux d'un autre écrivain-journaliste, Ilias Ikonomopoulos (1868-1929), qui campe le même personnage. L'œuvre d'Ikonomopoulos est représentative des tentatives d'acclimatation du roman policier français à la culture grecque. Dans les années 1930, l'écrivain populaire Georgios Tsoukalas[27] (1903-1974) publie des romans policiers qui utilisent soit le nom, soit certains éléments de l'univers de Fantômas : c'est le cas en particulier du récit *Το κόκκινο φάντασμα* [*Le Fantôme rouge*] (publication entre 1933 et 1935). Tsoukalas est aussi le créateur de *Καπετάν απέθαντος* [*Le Capétan immortel*] (1949), héros gigantesque et immortel, portant à la fois le masque de Fantômas et le costume traditionnel grec, la fustanelle[28].

---

[24] Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 1, 2013, pp. 1-10.

[25] Notons ainsi qu'un récit policier anonyme est publié en feuilletons dans la revue *Σφαίρα* en 1919 sous le titre *Ο Αθηναίος Φαντομάς* [*Le Fantômas athénien*]. Sur ce point, voir Philippos Philippou : «Ο Γιάννης Μαρής, η εποχή του και η αστυνομική λογοτεχνία». URL : https://crimefictionclubgr.wordpress.com/opinion-greek-detective-stories/marisss/

[26] Le héros porte le nom du principal héros de la Guerre d'indépendance grecque, Théodoros Kolokotronis (1770-1843).

[27] Giorgos Tsoukalas est né en Eurytanie en 1903. Avocat et journaliste, il a écrit nombre de romans populaires et traduit en grec des auteurs tels que Nicolas Gogol, Joseph Bédier, Jules Verne, etc. Il a aussi publié des histoires policières et sentimentales sous les noms Georges Potier, Joseph Kessel, etc. Sur ce point, voir Giorgos Tsoukalas, *Κουρασμένος απ' τον έρωτα* [*Fatigué par l'amour*], Athènes : Farfoulas, 2013.

[28] Sur ce point, voir la communication non publiée de Christos Dermentzopoulos et de Lampros Flitouris, « Les aigles des montagnes. Options du crime dans le roman populaire grec du début du XXe siècle », présentée aux *Journées Fantômas*, *Fantômas en Europe. Les*

Couverture du roman populaire *Καπετάν απέθαντος* [*Le Capétan immortel*] (1949)
Publication initiale en fascicules par la maison d'édition Angkira
Source : Dimitris Chanos, *Τα λαϊκά περιοδικά,* Athènes : Vassiliou, 1989

L' ère des super-criminels

L'exemple grec (avec, entre autres, l'instrumentalisation de certains éléments de la culture folklorique – la fustanelle – ou des grands hommes du pays comme Théodoros Kolokotronis) est représentatif des formes d'appropriation et de resémantisation qui se font jour ailleurs dans le monde. *Fantômas* n'est pas simplement traduit ; il subit des modifications profondes de son récit auquel sont ajoutées des suites. Après avoir perdu un procès contre la Fox pour une adaptation cinématographique qu'il juge infidèle, Marcel Allain reprend ainsi la plume pour écrire, à partir de 1926, de nouvelles aventures de Fantômas, sans rencontrer

---

origines industrielles, sociales et esthétiques (fin XIX e années 1930), université de Limoges, 15-17 mai 2013. Voir la version électronique de cette communication : https://www.academia.edu/5738035/_Les_aigles_des_montagnes._Des_options_du_crime_dans_le_roman_grec_au_d%C3%A9but_du_XX%C3%A8me_si%C3%A8cle_avec_L._Flitouris_dans_J._Migozzi_L._Artiaga_M._Letourneux_Fant%C3%B4mas_en_Europe._Les_origines_industrielles_sociales_et_esth%C3%A9tiques_fin_XIXe-ann%C3%A9es_1930_Paris

un succès comparable à celui d'avant-guerre[29]. Pierre Souvestre étant disparu en 1914, une grande partie du temps et de la correspondance de Marcel Allain sont consacrés au suivi des traductions et des adaptations cinématographiques du « génie du crime ». Marcel Allain intimide, souvent en vain, les éditeurs qui utilisent son personnage sans son autorisation et traite avec diverses sociétés cinématographiques. Au milieu des années 1950, un studio romain, Italmundus, se rapproche du romancier pour tourner un *Fantômas*. L'initiative n'aboutit pas. Georges Franju, Henri-Georges Clouzot, Roger Vadim et René Clair, qui imagine un « ballet Fantômas », se succèdent sans plus de succès.

Une floraison nouvelle de génies du crime, plutôt euro-méditerranéens, conduit à une réinterprétation de l'univers de Fantômas au tournant des années 1960. Une culture qui englobe les formes anciennes des spectacles et des loisirs urbains (théâtre, café-concert, music-hall, cirque, etc.) et de nouveaux vecteurs (revues en couleurs, cinéma, télévision) touche à la fois l'Espagne, la France, l'Italie mais également l'est du bassin méditerranéen (Yougoslavie, Grèce, Turquie). Le contexte est marqué par la modernisation des sociétés méditerranéennes et par une américanisation croissante de leur culture qui conduit à la production d'objets culturels nationaux – romans noirs français mimant les codes du roman noir américain[30], revues grecques imitant les tendances occidentales, comme *Εικόνες* [*Eikones = Images*] ou *Γυναίκα* [*Gynaika = Femme*], romans-photos italiens jouant avec la grammaire cinématographique hollywoodienne, etc. En France, la dimension patrimoniale de la série *Fantômas*[31] explique que de grands noms du cinéma se lancent dans une adaptation des aventures du personnage de Pierre Souvestre et Marcel Allain. La mise en chantier, entre 1964 et 1967, par le réalisateur français André Hunebelle (1896-1985) de trois films réunissant les deux grandes vedettes de l'époque, Louis de Funès et Jean Marais, répond à la même logique, même si le « Maître de l'Effroi » est entre-temps au cœur de productions de second rang, comme le roman-photo édité par les éditions Mondiales en 1962.

---

[29] Voir sur ce point, Artiaga et Letourneux*, op. cit.*, pp. 107-112.

[30] Sur ce point, voir les travaux de Natacha Levet, *Le genre, entre pratique textuelle et pratique sociale : le cas du roman noir français : 1990-2000*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Migozzi, université de Limoges, 2006. Voir aussi « L'internationale du crime vue de France. Analyse et visualisation de données relatives aux collections policières - France, 1945-2014 », participation au colloque International *Networks, diffusion, acculturation – The Birth of Mass Culture in Europe*, 11-14 décembre 2014, université de Debrecen, Hongrie.

[31] Celle-ci repose sur le statut de classique du muet attribué dans l'entre-deux-guerres aux adaptations de Louis Feuillade et à l'intérêt des avant-gardes pour *Fantômas*.

Extrait de Killing n° 17, « Baciami e uccidi »,
Milan, Ponzoni editore, 1967

Dans le même temps, l'Italie devient un lieu majeur de resémantisation du mythe, avec l'apparition de personnages dont les créateurs assument la parenté avec Fantômas. Ainsi, en 1962, naît Diabolik, « *il re del terrore* », distribué en bandes dessinées puis en romans par la maison d'édition milanaise Astorina. Ce personnage sert de modèle à la série de bande-dessinée *Kriminal*, qui met en scène « *il re del delitto* » (1964-1976), ainsi qu'au roman-photo *Killing* (1965-1969), édité aussi à Milan, et qui prendra ensuite le titre de *Satanik*. En dépit de différences structurelles importantes, comme les supports et le public visé, tous partagent des attributs typiquement « fantômassiens » : le visage masqué et le costume noir – agrémenté de dessins d'os humains pour Kriminal et Killing –, la cruauté, l'usage d'artifices, de masques et de déguisements. À la fin des années 1960, ils sont adaptés au grand écran et portent à une dizaine le nombre de films européens réalisés à l'époque autour d'une figure de super-criminel. L'exemple italien suscite des traductions, des reprises et des réinterprétations en Grèce – c'est le cas notamment de la bande dessinée *Φαντόμ* [*Le Fantôme*], qui met en scène un vengeur masqué en collant – et en Turquie, où la culture

de masse est en pleine expansion. Ainsi, le roman-photo milanais *Killing* donne lieu à Istanbul à une série d'adaptations filmées sans respect du droit d'auteur (une dizaine de films). Malgré le conservatisme des mœurs qui règne en Turquie, le roman-photo à l'italienne, les bandes dessinées européennes et le cinéma populaire se développent dans le pays après 1950, s'adaptant à une population encore rurale et peu alphabétisée – les productions turques s'exportant ensuite vers les Balkans, la Grèce et le Moyen-Orient[32].

Quelles significations donner à cette profusion nouvelle de super-criminels euro-méditerranéens, apparentés au succès de l'*Eurospy*[33] ? Diffusés en romans-photos, reposant sur des canevas narratifs qui font la part belle à des scènes de torture et d'humiliation, s'appuyant sur des modèles iconographiques stéréotypés qui mettent constamment en scène des héroïnes dénudées, *Satanik* et *Kriminal* réunissent les ingrédients nécessaires pour séduire un lectorat en quête de modèles hétérosexuels débridés. Plus influencés qu'André Hunebelle par l'univers de James Bond dont ils contrefont le rythme, la musique et les décors, Mario Bava et Umberto Lenzi, les réalisateurs de *Diabolik* et de *Kriminal* réussissent toutefois à plaire à un jeune public, ce qui manquait aux *Fantômas* du cinéaste français. Ces fictions se rejoignent dans leur représentation du pouvoir et de l'espace politique euro-méditerranéens, alors en pleine recomposition, entre construction européenne et déploiement des forces de l'OTAN. Souvent coproduits par des pays méditerranéens, ces films mettent en scène des collaborations transnationales, notamment en matière scientifique et policière, devançant la création de structures comme TREVI (1975), l'ancêtre d'Europol. Les super-criminels sont utilisés pour mettre en lumière un danger nécessitant une coopération internationale sous peine de voir disparaître les États, dont les agents et les rouages constituent des cibles prioritaires pour les super-criminels. Rappelons que *Diabolik*, *Kriminal* et *Killing* sont nés dans l'Italie des années de plomb et que leurs auteurs indiquaient leurs propres recettes pour combattre le terrorisme : collaboration internationale des forces de l'ordre, amplifications et modernisations de leurs moyens, etc. Dans les adaptations cinématographiques, en revanche, les super-criminels sont en fuite ou mis hors d'état de nuire. Cette

---

[32] Voir sur ce point la communication à paraître de Lampros Flitouris et de Christos Dermentzopoulos, « Le pas suspendu de la modernité. Le passage de la culture populaire à une culture de masse dans l'Europe du sud-est », colloque international *Networks, diffusion, acculturation – The Birth of Mass Culture in Europe*, 11-13 Décembre 2014, université de Debrecen, Hongrie.

[33] Voir sur ce point Matthieu Letourneux, « *Eurospy*. Une culture *pop* européenne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale », *Études littéraires*, volume 46, numéro 3, automne 2015, pp. 47-63.

vogue de bandes-dessinées, de romans-photos ou d'adaptations filmiques s'éteint au début des années 1970.

Conclusion

L'examen des productions populaires et de leurs circulations montre qu'une culture populaire existe dès le XIXe siècle à l'échelle géographique méditerranéenne, avec ses pôles de diffusion, ses relais et ses réseaux. Dans ce contexte dominé par le plagiat, où la signature des auteurs compte moins que la force des personnages et la commande des éditeurs ou celle des sociétés de production, la nature protéiforme du récit fantomâssien, la plasticité du personnage – sans identité fixe et sans visage – favorise les appropriations multiples de son univers. Fantômas est un personnage qui pratique le plagiat à double sens : il imite et se fait imiter à la fois. Récemment réédités en France avec des tirages infiniment plus modestes qu'en 1911, les *Fantômas* de la première époque deviennent moins lisibles pour les lecteurs contemporains[34]. Il en va de même des classiques du roman populaire et des chefs d'œuvres littéraires avec lesquels Antonin Artaud entendait « en finir » : ils meurent de ne pouvoir se renouveler. « Si la foule ne vient [à eux] c'est que ces chefs-d'œuvre sont […] fixés en des formes qui ne répondent plus aux besoins du temps[35] ».

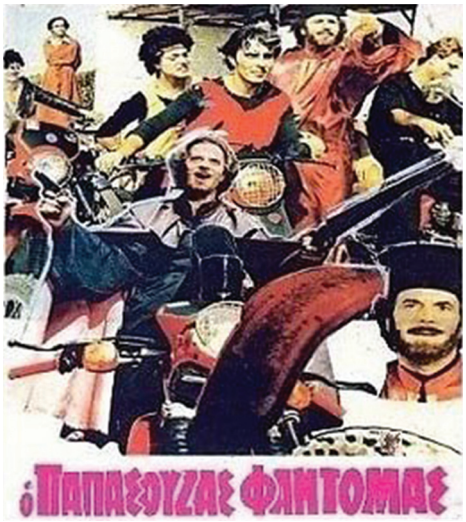
Dans la seconde moitié du XXe siècle, les premiers volumes de *Fantômas* sont peu diffusés dans des éditions traduites. Après 1971, seules l'Espagne et l'Italie publient des aventures du « génie du crime ». Des éditeurs travaillant dans les anciennes républiques socialistes leur emboitent le pas après la chute du Mur. Cependant, l'univers fantômassien pénètre le langage de certains espaces méditerranéens – ainsi, en grec, l'expression : «εμφανίζομαι κι εξαφανίζομαι σαν τον Φαντομά» désigne une personne qui apparaît puis disparaît subrepticement –, et suscite quelques clins d'œil tardifs dans la culture populaire, comme chez le réalisateur grec Kostas Karagiannis (1932-1993) qui met en scène dans un film réalisé en 1983 un prêtre orthodoxe masqué, circulant à moto, nommé Fantômas[36]. On aurait tort, cependant, de limiter l'investigation aux rééditions et aux références directes à l'œuvre initiale, voire au nom du personnage. En contribuant, à la fin de la Belle Époque, à l'invention

---

[34] Voir sur ce point la réédition de la série des *Fantômas* aux éditions Robert Laffont, « Bouquins », réédition dirigée par Francis Lacassin puis par Loïc Artiaga et Matthieu Letourneux (1987-2015).

[35] Antonin Artaud, « En finir avec les chefs d'œvres », *in Le Théâtre et son double*, Paris : Gallimard, 1938.

[36] Kostas Karagiannis, *Ο Παπασούζας Φαντομάς* (1983) [*Le Pope à moto Fantômas*].



Παπασούζας Φαντομάς (1983)
Film de Kostas Karagiannis

des personnages de génies du crime et en donnant à celle-ci son incarnation la plus achevée, Pierre Souvestre et Marcel Allain ont définitivement installé dans le Panthéon populaire méditerranéen un personnage qui s'est peu à peu émancipé de la figure traditionnelle du bandit pour accompagner son entrée dans l'ère de la modernité. Il est symptomatique que celle-ci ait engendré une figure négative, qui tourne en dérision ses principaux aspects (progrès techniques, scientifiques, sociaux, etc.) comme pour offrir un exutoire aux temps nouveaux, un envers grinçant et grimaçant à un monde devenu trop lisse.

Loïc Artiaga (Université de Limoges)
Lampros Flitouris (Université de Ioannina)