
Le Bleu et le noir. Fantômas, le temps des guerres chromatiques (1962-1969)

Loïc Artiaga

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/79>

DOI : 10.4000/belphegor.79

ISSN : 1499-7185

Éditeur

LPCM

Référence électronique

Loïc Artiaga, « Le Bleu et le noir. Fantômas, le temps des guerres chromatiques (1962-1969) », *Belphegor* [En ligne], 11-1 | 2013, mis en ligne le 05 avril 2013, consulté le 19 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/79> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.79>

Ce document a été généré automatiquement le 19 juin 2020.



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

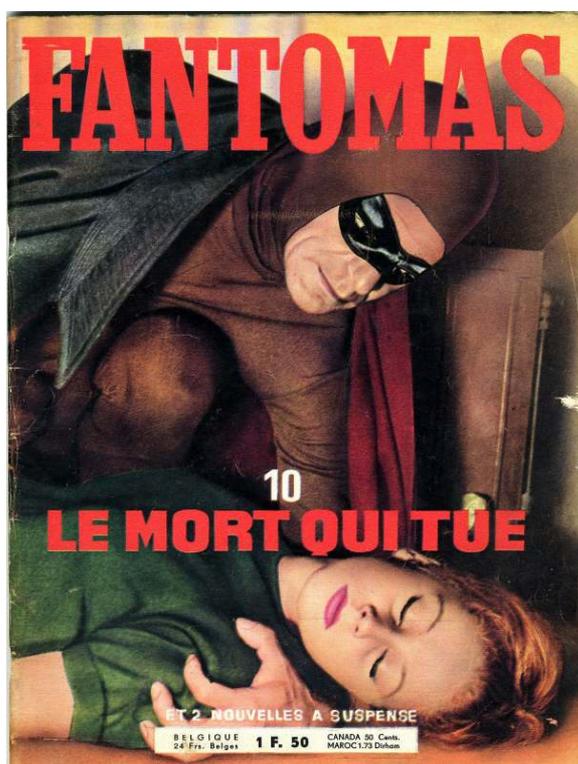
Le Bleu et le noir. Fantômas, le temps des guerres chromatiques (1962-1969)

Loïc Artiaga

- 1 L'*ethos* de l'amateur éclairé de Fantômas s'est construit à la fin du XX^e siècle contre ses différentes adaptations *sixties*, jugées responsables d'en avoir dénaturé la mythologie¹. Après la parution en 1962 d'un photo-roman aux Éditions mondiales, qui pousse Francis Lacassin à réclamer la soutenance « en Sorbonne [d'] une thèse sur l'humiliation des mythes »², les trois films dirigés par André Hunebelle portent le coup de grâce. Aussi Marcel Allain, le seul des deux auteurs de *Fantômas* encore en vie, achève-t-il la décennie en poursuivant en justice la société Gaumont pour les torts moraux et commerciaux qu'auraient causés ces « films grotesques » à son œuvre littéraire.
- 2 *Fantomas*, *Fantomas se déchaîne* et *Fantomas contre Scotland Yard* (1964, 1965, 1967) forment donc des cibles communément admises, auxquelles les cinéphiles opposent l'adaptation réussie – mais officieuse – que constitueraient *Les Nuits rouges* (1974) de Georges Franju, diffusées au cinéma et à la télévision. Il ne s'agit pas ici d'opérer une réévaluation symbolique de la trilogie *Fantomas*³, mais de comprendre comment un personnage populaire, d'abord forgé par les industries culturelles, peut évoluer dans le temps court d'un demi-siècle. En postulant qu'il existerait des versions et adaptations légitimes et d'autres dont il faudrait pointer les écarts au modèle, on fige chacune dans le temps, au mépris de leur grande plasticité. Or, même les aventures de Fantômas que rédigent ensemble Pierre Souvestre et Marcel Allain n'entraînent pas pendant cinq décennies des usages semblables. Dans les années 1960, leur réédition chez Robert Laffont culmine, avec 15 000 exemplaires, à un étiage dix fois inférieur à celui de la Belle Époque. Avec ses textes largement tronqués, la série de romans ne peut rivaliser avec les *San Antonio*, qui combinent alors reconnaissance critique et succès populaire⁴. Qui lit encore *Fantômas* au début de la V^e République ? Souvent motivées par le second degré, les fractions dominées de la classe dominante qui goûtent alors avec ce type de récits anciens les plaisirs du « simili populaire »⁵. Mais coupé de l'actualité qui

nourrissait l'écriture de Souvestre et Allain, le lecteur *sixties* ne peut ressentir le plaisir que ses prédécesseurs prenaient à voir leur quotidien déformé par la folie du « Génie du crime ». Multipliant à la fin de sa vie les conférences, Marcel Allain s'étonne d'y croiser un public « pas du tout populaire », composé de « Gens de Faculté, [de] Professeurs, [d'] industriels, [de] bourgeois bibliophiles, [d'] étudiants »⁶. En somme, Fantômas – la silhouette noire évadée de la Belle Époque que prisent les prescripteurs culturels – doit apprendre à vivre dans l'ombre de Fantomas – celui au masque bleu, le seul qui parvient à capter l'attention du grand public. Le personnage en combinaison brune de l'illustration n° 1, héros du photo-roman des Éditions mondiales, apparaît comme un éclaircisseur : gommant ostensiblement l'accent circonflexe du nom du héros deux ans avant Gaumont, il annonce déjà, pour Fantômas, le temps des guerres chromatiques.

Illustration n 1. Fantômas, Le Mort qui tue (Éditions mondiales, 1962)



Source : collection particulière

- 3 L'étude de cette période singulière de l'histoire médiatique du « Génie du crime » offre, pour l'historien, l'opportunité de documenter et d'expliquer le processus de reprise d'une œuvre populaire dans la France des années 1960 : quels liens se tissent entre l'œuvre qui adapte et celle qui est adaptée ? De quelle façon les industries culturelles impriment-elles leur marque à une œuvre vieille d'un demi-siècle ? Comment s'agencent les rapports de force entre un auteur – vivant –, un système éditorial confronté à de profondes mutations et une puissante société de productions cinématographique ? Notre étude s'appuie en grande partie sur le dépouillement d'archives inédites. Les papiers personnels de Marcel Allain et son dossier à la Société des gens de Lettres (SGDL) permettent de suivre les différents projets soumis à l'auteur. Ils éclairent ses stratégies, conjointes mais contradictoires, de défense symbolique de son œuvre et de maximisation des profits qu'il peut en tirer. Les archives du Centre

national de la cinématographie (CNC) et notamment les dossiers comptables des films, offrent un point de vue précis sur le montage des différents projets de films portant à l'écran Fantômas. De la lutte entre le noir et le bleu, au moment où la production cinématographique devient majoritairement en couleur, seule la tyrannie du succès sort renforcée. C'est elle qui préside aux modifications profondes que subit le personnage, alors même qu'elle avait dessiné, dans les années 1910, les contours d'une œuvre différente, mais dont la genèse était tout autant soumise aux contraintes du marché.

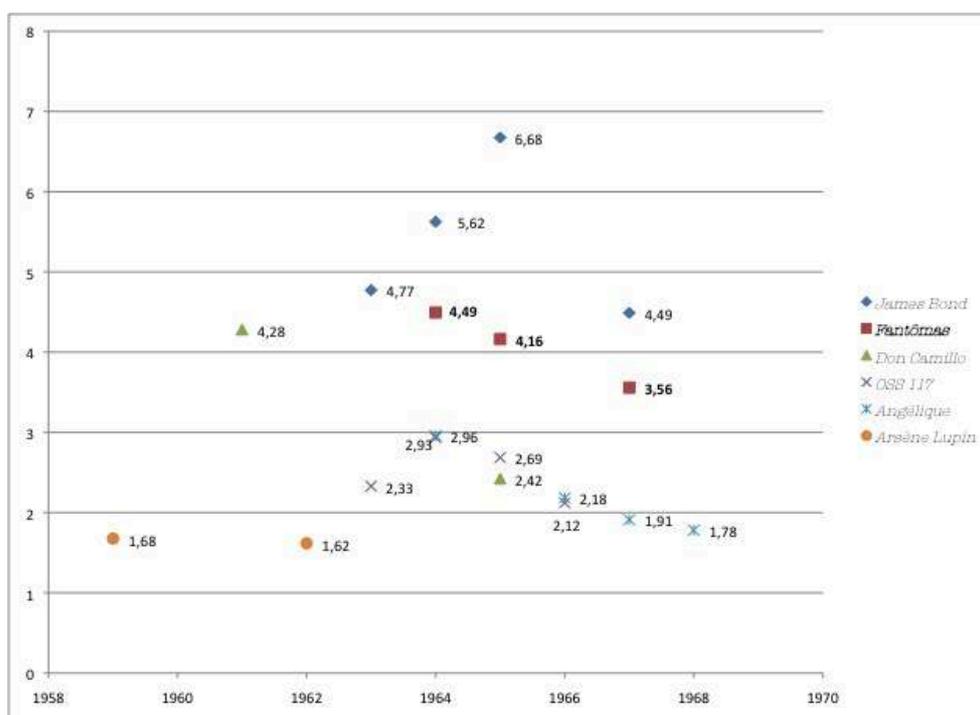
Spéculations sur une renaissance

- 4 Il est nécessaire de rappeler, pour bien comprendre les modalités de sa résurrection au cinéma, les conditions particulières de l'apparition de Fantômas. Celles-ci sont en effet fixées par un éditeur, qui les précise par contrat. En décembre 1910, Arthème Fayard passe commande d'une série policière « dont tous les épisodes seront reliés par des personnages principaux qui devront figurer dans chacun d'eux ». Le document engage Pierre Souvestre, qui associe son jeune collaborateur Marcel Allain. Rapidement, la gestion des destinées de l'œuvre hors de France et au-delà de l'écrit devient une préoccupation quotidienne. Les auteurs « placent » leurs romans au théâtre, au cinéma. Ils gèrent ensemble, jusqu'à la mort de Pierre Souvestre en 1914, les contrats d'édition à l'étranger⁷. La situation est similaire après la Seconde Guerre mondiale, et la correspondance de Marcel Allain permet de prendre la mesure de la grande variété de projets de résurrections cinématographiques associés au « Génie du crime ». 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. Cette activité dans les coulisses des industries culturelles est-elle ordinaire pour un héros déjà cinquantenaire ? Les fortunes de ses contemporains sont diverses, mais essentiellement soumises aux reprises télévisuelles. Dès le milieu des années 1950, la RTF (Radiodiffusion-télévision française) initie des partenariats avec des télévisions étrangères, qui aboutissent, notamment, à la diffusion en 1956-1957 des *Nouvelles aventures de Sherlock Holmes*, coproduites avec des capitaux étasuniens⁸. Successivement, les aventures de *Rouletabille* (dix épisodes, 1966), d'*Arsène Lupin* (26 épisodes, 1971-1974), puis de *Chéri-Bibi* (46 épisodes, 1974-1975) sont tournées pour être diffusées sur la première et la deuxième chaîne de l'ORTF (Office de radiodiffusion-télévision française). Si, dans le même temps, les rééditions sont nombreuses et régulières pour différents héros des années 1900-1910, ce sont cependant leurs succès et silences cinématographiques qui permettent de jauger certaines des disparités qui s'opèrent alors.
- 5 Un retour du « Tortionnaire » à l'écran est officiellement annoncé une première fois en avril 1961, avec l'immatriculation du film *Fantômas* au registre public de la cinématographie. Le projet abandonné, les droits d'adaptations changent trois fois de mains, jusqu'à ce que la Société Nouvelle des Établissements Gaumont (SNEG) les obtienne, multipliant par huit leur prix initial. D'abord détenus par une société de production modeste, Les Films Jacques Companeez, les droits sur Fantômas sont, avec la SNEG, repris par une société qui s'oriente vers les productions internationales grand public, après la création de Gaumont international en 1961. Pour Fantômas, la SNEG

s'associe en mai 1964 à la PAC (Production Artistique et Cinématographique) d'André Hunebelle et aux Produzioni Cinematografiche Mediterranee, qui restent toutefois minoritaires. Denys de la Patellière, pressenti pour réaliser le film, est écarté lorsque la SNEG achète les droits. Michel Audiard, associé au projet, n'est délogé par Gaumont au profit d'un « film indéterminé » qu'en 1963. Au final, l'équipe mobilisée pour la gestation de la nouvelle trilogie Fantomas est celle qui opère entre 1959 et 1962 pour adapter *Le Bossu*, *Le Capitaine* et *Les Mystères de Paris* : le réalisateur André Hunebelle, le duo de scénaristes Jean Halain/Pierre Foucaud, et Jean Marais, la tête d'affiche. Le projet, avec son quartet habitué à placer ses films parmi les succès populaires de l'époque, fait basculer l'univers de Souvestre et Allain dans le vedettariat⁹. Jean Marais n'est pas choisi en souvenir de sa triple interprétation dans *La Belle et la Bête*, qui obtient le Prix Louis-Delluc en 1946, mais pour ses poursuites et cascades effectuées dans les films d'aventures. La SNEG et la PAC accordent aux deux acteurs principaux 12,6 % du budget total du premier film, hors intéressement aux bénéficiaires. Les moyens mis en œuvre sont sans comparaison avec ceux de Latino Consortium Cinema, détenteur des droits dans les années 1940, et qui avait renoncé pour des raisons financières à confier le rôle de Fandor à Bernard Blier puis à François Perrier. En francs constants, le budget du premier Hunebelle est 1,8 fois supérieur au *Fantômas* de Robert Vernay (1949) et celui du second, trois fois supérieur. Ce sont, comme beaucoup de succès des années 1960, des films européens à vocation transnationale, qui puisent dans les répertoires nationaux mais nécessitent des collaborations de producteurs et d'acteurs de différents pays¹⁰.

- 6 Fruit du capitalisme d'édition en 1911, Fantômas renaît donc dans les années 1960 auprès du grand public grâce à un projet qui réunit ceux qui dominent alors la production de films populaires. Quelles sont, dans les années 1960, les adaptations sérielles à succès au cinéma ? À partir de quelles fictions Fantômas doit-il déterminer sa mue ?

Graphique n° 1. Nombre d'entrées en salles comptabilisées par le CNC en France pour les principaux films distribués portant à l'écran un héros sériel (1959-1968, en millions)



Les chiffres présentés ici sont ceux enregistrés par le CNC.

- 7 Le graphique n° 1 répertorie, pour la France, les films relevant de séries, distribués entre 1959 et 1968 et comptabilisant plus de 1,5 millions d'entrées – et donc en mesure de figurer parmi les dix films ayant rassemblé le plus de spectateurs durant l'année. Pointons, avant de le commenter, ses limites. Réduit au cinéma, il ne rend pas compte de la multiplicité des supports sur lesquels les héros sériels se déploient alors. Borné à l'Hexagone, il ne permet pas d'envisager la popularité continentale de personnages qui ont connu succès et imitations en Europe. Il n'offre pas non plus de comparaisons avec d'autres héros sériels de la Belle Époque, comme *Maciste* ou *Sherlock Holmes*, pourtant adaptés au même moment en Italie et en Angleterre, parfois dans des coproductions transnationales, mais dont le succès dans les salles françaises est inférieur. On note toutefois que les entrées cumulées en France des *Maciste* situe leur public en salle entre 650 000 (*Maciste contro i Monstri - Maciste contre les monstres*) et 1,2 millions de personnes (*Maciste contro il Vampire - Maciste contre le fantôme*). Avec plusieurs épisodes pour une seule année, comme en 1962, l'audience totale peut donc être supérieure à certains des films présentés sur le graphique. Celui-ci témoigne cependant, pour les succès sériels, d'une primauté des fictions récemment adaptées. La majorité d'entre elles naissent en romans entre la fin des années 1940 et les années 1950¹¹. Seuls Arsène Lupin et Fantômas apparaissent en rescapés du début du siècle. Ils partagent toutefois avec les autres héros sériels une même origine européenne. La série des Bond, dont les capitaux de production ne deviennent majoritairement étasuniens que vingt ans plus tard, constitue ici un cas de transition avec la période suivante, dominée par les *blockbusters* sériels d'Hollywood¹². Dans la France des années 1960, la mise en scène, pour le grand écran de films présentant un héros sériel reste une pratique marquée par une tradition européenne. Les courbes, qui toutes déclinent à la fin de la décennie, dessinent un espace à la fois caractérisé par l'injonction à la modernité – la domination des James

Bond, hédonistes et *pop*, en témoigne – et par la nécessité de s’inscrire dans un paysage – et des circuits financiers – à caractère transnational. La baisse de la fréquentation des salles de cinéma, qui s’amorce à la fin des années 1960, renforce les effets de chacune de ces deux tendances¹³.

De fausses frayeurs

- 8 Yves Robert, en adaptant Arsène Lupin en 1959, avait projeté le personnage dans l’entre-deux-guerres. Il suivait une évolution qu’avait choisie Maurice Leblanc dans ses romans des années 1920. Les productions Gaumont adoptent une solution plus radicale, propulsant Fantômas dans la V^e République naissante. Jean Halain et Pierre Foucaud signent toutefois trois scénarii dont le schéma narratif est identique à celui des précédentes adaptations de l’œuvre de Souvestre et Allain : Fantômas réapparaît, commet des crimes auxquels s’oppose le duo Juve/Fandor qui le met en échec, sans le capturer. Mais cette fidélité ne suffit pas à garantir une adaptation conforme, au sens où l’entend Marcel Allain. Les années 1960-1970 voient les ressorts et les codes de la peur, de l’angoisse et de l’horreur changer profondément au cinéma. Le *gore* et le *giallo* surpassent en hémoglobine l’univers de Fantômas et détaillent ce qui jusque-là n’était que suggéré : les mutilations, les corps éviscérés ou décomposés. Les crimes extraordinaires ne sont plus signés par des génies du crime, mais, au contraire, par des anonymes (le tueur attardé mental de *The Texas Chainsaw Massacre - Massacre à la tronçonneuse*), des animaux (le requin blanc de *Jaws - Les Dents de la mer*) ou des créatures de l’espace (le monstre de *Alien*). L’« actualisation » de Fantômas, le « Maître de l’Effroi » des années 1910, pose donc question : comment l’adapter au monde des années 1960 ? Ses crimes peuvent-ils encore faire peur, après la violence des deux Guerres mondiales, que Jean Sacha et Robert Vernay avaient choisi d’évoquer dans leurs adaptations respectives de *Fantômas*¹⁴ ? Cette question difficile de la situation de l’œuvre et de son ajustements aux sensibilités de son époque peut être posée différemment : comment les années 1960 s’infiltrèrent-elles dans la trilogie *Fantomas*, dans les interstices laissés libres par les passages obligés du film d’aventures policières – les poursuites, les échanges de coups de feu ?
- 9 Parce qu’il ne vit pas au milieu du monde contemporain et se contente de le perturber et d’en ponctionner les richesses, *Fantomas* apparaît à première vue comme une figure construite contre son époque. Ses repaires sont d’ailleurs situés en dessous et hors du monde, dans des caves ou sous l’eau. Ils répondent toutefois pour le spectateur des années 1960 au motif de la base secrète, popularisé par les films de James Bond. Ils en reprennent d’ailleurs certains éléments, comme l’aquarium de *Fantomas se déchaîne*, copie conforme, le verre convexe en moins, de celui du Dr No. Le monde souterrain de *Fantomas* nie physiquement le tempo national, excluant tout signe tangible de la France de la V^e République. Il se compose d’éléments exotiques disparates – aquarium géant, jardin de plantes tropicales, passés ou futuristes – dont les origines ne sont jamais précisément définies.
- 10 L’opposition entre Fantômas et Juve, née au temps des Apaches, se trouve néanmoins renouvelée par le contexte des débuts de la V^e République, qui réaffirment la nature centralisée et incarnée du pouvoir. Dans *Fantomas*, les vitrines plastiquées et les façades mitraillées peuvent rappeler au spectateur des années 1960 les actions terroristes de l’Organisation de l’Armée Secrète ou du Front de Libération National algérien. Une

séquence où Fantomas fait exploser une Citroën DS noire, dans un convoi officiel avec motards, apparaît dans le second jet du scénario, mais n'est pas retenue pour le film¹⁵. Le personnage du commissaire, symbole de l'ordre, joue un rôle central dans la série des trois films, qui les distingue des Fantômas des années 1910. « Fantômas cesse d'être le héros au profit de l'inspecteur Juve, c'est à dire de de Funès », résume la feuille gaulliste *Le Nouveau Candide*¹⁶. Jean Marais, qui joue pourtant deux rôles à la fois, « seconde bien » le comique aux yeux des journalistes spécialisés¹⁷. La critique relève ici plus volontiers le basculement burlesque, réel, de la fiction, que la place qu'y prennent les figures, les relais et les vecteurs de l'ordre. *Fantomas* et *Fantomas se déchaîne* permettent de détailler les différents maillons de l'autorité, puisque le spectateur peut y voir agir les forces mobiles, des inspecteurs, des commissaires de police et le ministre de l'Intérieur. Ce dernier se montre particulièrement sensible au rôle joué par la télévision. C'est en effet après un piratage des chaînes nationales opéré par Fantomas qu'intervient la place Beauvau dans les deux premiers films. La télévision devient alors un média de masse, avec un taux d'équipement atteignant les 70 % en 1970. C'est aussi un vecteur de la parole officielle. Contrôlé par l'État, l'ORTF n'accueille la parole des opposants au Général de Gaulle qu'à partir des élections de 1965. La singularité de Fandor en homme de média disparaît dans la trilogie de Hunebelle. Juve et Fantomas interviennent directement à la télévision ou dans la presse, Hélène elle-même, photographe, se transforme en agent de la culture médiatique.

Le rire et l'ordre

- 11 En occupant constamment le devant de la scène à la façon d'un acteur de théâtre, Louis de Funès compose avec Juve un personnage complexe et ambivalent. Ses mimiques s'opposent au visage lisse et au corps souvent figé de Fantomas. Petit et grimaçant, il incarne l'antihéros par excellence, que la presse de l'époque s'amuse à comparer à James Bond ou à Batman. Il se mesure tout au long du film à Marais/Fandor/Fantomas et tente de répéter ses prouesses physiques (course sur un train ou saut en parachute, par exemple). Ses gesticulations et ses cris de stupeur soulignent la différence entre le corps du comique et celui du premier rôle masculin rompu aux films d'actions, qui exécute la plupart de ses cascades. Quelle signification prend le tournant comique de la trilogie des *Fantomas* ? Fier, tenace, chauvin, Juve concentre une partie des stéréotypes attribués alors aux Français. Distancé par Fantomas, il fait preuve de sa pugnacité jusqu'à l'inconscience, s'attaquant à mains nues à la carcasse d'un sous-marin alors qu'il « ne sai[t] plus nager » (*Fantomas*). Comme l'énonce de façon grandiloquente le ministre qui remet au commissaire l'insigne de la Légion d'honneur, le commissaire est sous certains aspects une métonymie de la mythologie nationale de l'après Seconde Guerre mondiale :

« Un petit fonctionnaire, ne payant pas de mine. Un français moyen, banal, d'apparence insignifiante se dresse brusquement devant l'ennemi et le boute jusqu'à sa tanière. C'est ça la France ! Vive le commissaire Juve ! »

(*Fantomas se déchaîne*)

- 12 La caricature provoque ses effets retour, qui font la force des incarnations de Louis de Funès, capable de susciter chez le public, dans le même film, des sentiments de rejet, lorsqu'il incarne le pouvoir qui s'exécute, ou d'adhésion, lorsqu'il devient la cible du même pouvoir. Dans un entretien accordé au *Pèlerin* du 3 novembre 1968, Louis de Funès témoigne de son appétit à « incarner afin de les ridiculiser, les types qui se

prennent au sérieux et veulent se faire respecter ». Il aime chercher « le grain de sable qui fera s'écrouler [un] personnage gonflé de vanité ». Les thèmes de l'autorité et la caricature des rapports hiérarchiques apparaissent comme des constantes dans les rôles incarnés par l'acteur jusqu'au milieu des années 1970. Gendarme, policier, industriel, chef d'orchestre, ministre du Roi d'Espagne, père ou mari : dans l'espace public, le monde du travail ou la sphère privée, c'est à chaque fois un autoritaire outrancier, atrabilaire, tyrannique et veule, que campe Louis de Funès. Sa caricature offre « un exutoire pour un public souvent en proie aux frustrations et aux tensions engendrées par le carcan autoritaire »¹⁸. Mais ses films ne préfigurent en rien le rire contestataire qui, dans de nombreuses fictions et spectacles, tourne en dérision la société française après 1968¹⁹. Louis de Funès rend le maintien de l'ordre sympathique ; il en adoucit les méthodes, transformant un interrogatoire en sympathique torture au pâté de campagne. Accroché à une grue sur les Champs-Élysées, bâillonné et ligoté en direct à la télévision, enfermé dans la salle capitonnée d'un asile, le personnage de Juve est constamment et publiquement ridiculisé par Fantomas. Il faut néanmoins se garder d'étendre au système politique que défend Juve l'ironie qui s'applique au caractère du personnage. Dans *Fantomas se déchaîne*, le commissaire se révèle d'une parfaite efficacité, lorsqu'il abat d'une rafale de fusil-mitrailleur dissimulé sous le genou quatre hommes de main du criminel. Capable de se fondre dans la population au sein de laquelle il mène ses investigations, administrant ses troupes dans une logique du résultat, il symbolise aussi la police en train de se moderniser. Les deux « hirondelles » à vélo, qui l'arrêtent dans *Fantomas*, sur la foi de son déguisement de clochard et sans reconnaître en lui leur chef, rappellent en contrepoint la survivance d'une police aux méthodes plus archaïques. La police moderne est celle qui utilise les technologies de pointe, et qui collabore à des structures transnationales. « C'est Interpol ! C'est Interpol ! » explique ainsi Juve à Fandor dans *Fantomas se déchaîne*, lorsque le policier donne des instructions à quatre agents étrangers masqués, qui représentent autant de polices nationales différentes. Dans les films, les policiers obtiennent l'aide de l'armée quand ils sont confrontés à des troubles de l'ordre public ou à une contestation du monopole de l'État sur la violence légitime. Dans *Fantômas contre Fantômas* (1949), Juve indique au Président du Conseil qui le lui propose que le recours aux forces militaires est inutile. En 1966, c'est la *Royal Air Force* qui fait sauter la fusée du Génie du crime dans *Fantomas contre Scotland Yard*.

- 13 À l'issue des trois films d'André Hunebelle, Fantomas fuit. Son rire final lui confère une supériorité symbolique ; il peut aussi être interprété comme la signature sonore d'une comédie, un écho aux pitreries de Louis de Funès. Chez Hunebelle, Fantomas ne perturbe jamais durablement l'ordre social. « Le destin de l'humanité est peut-être en jeu », s'inquiète le ministre de l'Intérieur auprès de Juve, face aux menaces proférées par Fantomas. En réalité, il ne l'est jamais. Fantomas, malgré les moyens démesurés qu'il emploie, est systématiquement obligé de fuir. Et s'il en réchappe, sa fuite, d'un épisode à l'autre, rend nécessaire le constant qui-vive des forces de l'ordre. Blanche – le criminel, avec son visage bleu, est le seul homme de couleur –, la France *sixties* de Fantomas est moins subversive que celle du premier cycle fantômassien. Souvestre et Allain brouillaient les identités sociales, privées ou collectives. Chez André Hunebelle, Fantomas se déguise en Juve ou en Fandor, qui incarne Fantomas à son tour. Mais, comme le montre l'illustration n° 2, il s'agit pour le spectateur d'un jeu de rôle divertissant qui repose sur la popularité d'acteurs se singeant les uns les autres. Chacun reprend *in fine* son identité.

Illustration n° 2



Louis de Funès, devant une photographie de lui campant Fantomas (Jean Marais – qui joue le rôle de Jérôme Fandor dans le même film) déguisé en Juve (Louis de Funès)

Photogramme tiré de *Fantomas se déchaîne*, 1965 (droits réservés, Gaumont)

Épilogue. Le dernier procès de Fantômas

- 14 Gaumont ne tourne pas de Fantômas supplémentaire après 1967, en dépit d'un nombre d'entrées qui reste, malgré une baisse continue du premier au troisième film, bien supérieur à ceux des autres longs métrages à héros récurrents diffusés en France²⁰. La raison tient moins en une éventuelle rivalité entre les acteurs principaux, souvent rapportée, qu'aux conséquences du procès opposant Marcel Allain à la SNEG. Le romancier utilise des arguments similaires à ceux qui avaient nourri son procès perdu contre la Fox en 1922. Attaquant à nouveau des adaptations qu'il estime trahir son œuvre, il demande réparation pour des torts moraux et commerciaux²¹. Mais désormais protégé par la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique, Marcel Allain obtient un jugement favorable. Pour le Tribunal de grande instance de Paris, « Attendu que Fantômas [...] est essentiellement un être qui « fait peur » ; [...] que le caractère bouffon des films litigieux révèle la dénaturation complète de l'œuvre [...] ; qu'en droit, ce n'est pas tant le degré de cette dénaturation que l'autorisation de la perpétrer dont il convient de tirer les conséquences juridiques », le contrat passé entre l'auteur et Gaumont est caduc. Le Tribunal ordonne une expertise complémentaire pour évaluer le préjudice causé à l'auteur ainsi qu'une réévaluation de ses gains sur les films, sur la base de 3 % des recettes qu'ils ont générées, suivant ainsi les usages de l'époque²².
- 15 Mieux que les critiques cinématographiques qui, de toutes parts et dans différents pays, assassinent la mise en scène d'André Hunebelle²³, la Justice prend acte de la guerre

chromatique opposant *Fantômas* à *Fantomas*. Mais elle ne peut toutefois renverser le rapport de force établi entre les deux incarnations du criminel. En effet, les films d'André Hunebelle cannibalisent la figure du Génie du crime dans l'imaginaire collectif, aidés par des rediffusions télévisées régulières. Le masque de latex bleu et la voix grave de Raymond Pellegrin qui double le personnage restent de nos jours fortement identifiés au personnage. Significativement, les films en question apparaissent surtout comme appartenant à la longue série des films avec Louis de Funès, plus qu'à la somme des adaptations, même lointaines, de *Fantômas*. Aux amateurs populaires du comique, les défenseurs de l'héritage fantômassien opposent des œuvres qui, en un demi-siècle et par leur obsolescence programmée, ont perdu leur caractère de fictions grand public. Assujettissant la renaissance cinématographique d'un personnage à sa capacité à absorber l'esthétique et les codes narratifs de leur temps, les industries culturelles des années 1960, tout en étant fidèles aux logiques commerciales qui avaient permis l'émergence du personnage aux sein des éditions Fayard, font manifestement violence au legs littéraire de *Fantômas*. C'est le goût pour la culture urbaine du début du siècle, pourtant progressivement réévaluée après 1945²⁴, qui peut être ici questionné, puisque peu de films populaires des années 1960-1970 y font directement référence²⁵. Toutefois, sans se situer dans le Paris 1900, d'autres productions cinématographiques contemporaines des films d'André Hunebelle forment avec eux la mosaïque d'une nouvelle « Européenne du crime ». Certaines d'entre elles, comme *Diabolik* et *Kriminal*, adaptées de bandes dessinées, proposent un rajeunissement de la figure de *Fantômas* de façon convaincante²⁶. Masqué en jaune et noir, en noir puis en gris, ou en noir et blanc, ces films prouvent que l'héritage fantômassien est moins une question de couleur que d'intention²⁷. Mêlant héroïsation de la violence, érotisme et goût pour la mise en scène de leurs délits, les péripéties que provoquent leurs personnages parviennent à susciter une toute autre tension narrative que la trilogie *Fantomas*. Le rire que provoquent ces séries B résonne de façon plus noire et grinçante que ceux qui accompagnent les facéties de Louis de Funès. Il ressuscite celui, toujours sardonique, que prêtaient Souvestre et Allain à leur terrible personnage²⁸.

NOTES DE FIN

1. Je remercie Vanessa Caru pour sa relecture attentive de ce texte.
2. Coll., « Fantômas ?... C'est Marcel Allain », *La Tour de feu*, cahier n° 87-88, 1965.
3. Nous utiliserons dans ce texte, pour distinguer les œuvres auxquelles elles se rattachent, les deux orthographes.
4. Leur tirage se situe à 250 000 exemplaires. Le chiffre est donné par Dominique Jeannerod, *San Antonio et son double*, Paris, PUF, « Les Littéraires », 2010, p. 150.
5. Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures à la Belle Époque* [1984], Paris, Seuil, « Points Histoire », 2000, p. 211.
6. Archives privées Bernard (APB), lettre de Marcel Allain à Claude Mahias, 17 janvier 1968.
7. Archives nationales de France, fonds de la SGDL, 454 AP 456.

8. Sur les tâtonnements de la RTF en terme de feuilletons, voir Myriam Tsikounas, « Programmation des premiers feuilletons, 1950-1960 », in Patrick Eveno, Denis Maréchal (dir.), *La Culture audiovisuelle des années 1960-1970*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 107-125.
9. Les adaptations de Louis Feuillade avaient initié ce mouvement. En effet, René Navarre, qui incarne Fantômas sous la direction de Louis Feuillade, est une des premières stars du muet en France. Voir René Navarre, *Fantômas c'était moi. Souvenirs du créateur de Fantômas en 1913*, présenté par Christian-Marie Pons, Paris, L'Harmattan, 2012.
10. Les différents chiffres cités sont tirés des dossiers AE/310, FDE/CIN 82, FDE/CIN 94, FDE/CIN 102 des archives des Archives de la Cinémathèque française (ACF), fonds du CNC.
11. Successivement, apparaissent *Don Camillo* (1948), *OSS 117* (1949), *James Bond* (1953) et *Angélique* (1957).
12. Limité aux héros sériels, le graphique ne prend pas en compte les succès étasuniens de l'époque, comme *The Longest Day - Le Jour le plus long* (près de 12 millions d'entrées) ou *West Side Story* (8,73 millions d'entrées).
13. Pierre Sorlin, « La commercialisation des films en Europe dans la seconde moitié du XX^e siècle », in Jacques Marseille, Patrick Eveno (dir), *Histoire des industries culturelles en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Association pour le développement de l'histoire économique, 2002, p. 379-386.
14. Dans *Fantômas contre Fantômas* (1949), le criminel utilise un cloître occupé durant la Guerre par la Gestapo. Il commente ainsi le lieu : « du travail d'artiste. Je ne fais pas de politique mais je rends hommage. Horreur et discrétion, on ne fait pas mieux ». Des individus y sont raflés, trépanés ou plongés dans un bain d'acide. Les survivants deviennent des fous meurtriers. Alors que la vie politique est encore rythmée par les procès de l'épuration et les amnisties croissantes après 1947, Fantômas demande au Conseil « l'immunité » pour « vivre une existence paisible ». Juve et Fandor repèrent les femmes qui travaillent avec lui ou qui en sont les victimes par leur coupe aux cheveux courts, rappelant des femmes tondues à la Libération.
15. ACF, SCEN 1039 B 312
16. *Nouveau Candide*, 11 novembre 1964.
17. M-M. Dubreuil, « *Fantomas* », *J2 Jeunes* n° 49, 3 décembre 1964.
18. Larry Portis, « L'État dans la tête et les pieds dans le plat. Hiérarchie et autorité dans les films de de Funès », *L'Homme et la société*, n° 54, 2001/4, p. 31-50.
19. Bertrand Lemonnier, « L'entrée en dérision », *Vingtième siècle*, 2008/2, 98, p. 43-55.
20. Voir le graphique n° 1.
21. Voir Loïc Artiaga, « Une parfaite adaptation. Fantômas, les industries culturelles et la multitude des "génies du crime" (années 1910-1920) », *Cahiers de l'AEIF*, à paraître.
22. APB, « Tribunal de Grande instance de Paris. Expertise. Marcel Allain contre SNEG », 7 janvier 1969.
23. Le *British film Institute* dans son *Monthly Film Bulletin*, évoque « l'expérience douloureuse » que constitue le visionnage du premier *Fantomas* de Hunebelle (vol. xxxv, n° 408-419, 1968).
24. Charles Rearick, « La mémoire des grands boulevards du XIX^e siècle », *Romantisme*, 2006/4, n° 134, p. 79-90.
25. Les années 1950 sont à cet égard plus favorables, avec entre 1952 et 1955, la sortie en salles de *Moulin rouge* (John Huston), *Casque d'or* (Jacques Becker) et *French Cancan* (Jean Renoir). C'est ensuite la télévision, entre le milieu des années 1970 et celui des années 1980, qui diffuse à nouveau des séries « Belle Époque ».
26. Voir l'exposition virtuelle que nous leur avons consacrée : « Fantômas et l'Européenne du crime », <http://fantomas.popular-roots.eu/fr> [lien du 10 octobre 2012].
27. Dans le scénario initial de *Fantomas*, le criminel porte « un masque de cuir noir » (ACF, SCEN 1039 B 312).
28. L'adjectif est attribué, de façon presque systématique, aux rires et ricanements de Fantômas dans les premiers volumes que signent Pierre Souvestre et Marcel Allain.

RÉSUMÉS

La trilogie cinématographique des *Fantomas* (1964, 1965, 1967) dirigés par André Hunebelle est la seule des adaptations du « Génie du crime » à connaître encore, par la télévision, le succès populaire.

À partir d'archives inédites, cette étude documente l'opposition entre Marcel Allain et la société Gaumont, principale productrice des films, que tranche un Tribunal. Situé dans les problématiques d'histoire culturelle des industries culturelles, l'article éclaire les mécanismes qui aboutissent, dans les années 1960, à la reformulation de l'univers créé à la Belle Époque par Pierre Souvestre et Marcel Allain.

L'opposition entre le noir – le Fantômas initial –, et le bleu – celui qu'incarne, sous le latex, Jean Marais –, ne peut se réduire à une simple opposition entre l'écrit et l'écran. De cette lutte commerciale, symbolique et juridique, seule la tyrannie du succès sort renforcée. C'est elle qui préside aux modifications profondes que subit le personnage, alors même qu'elle avait dessiné, dans les années 1910, les contours d'une œuvre différente, mais dont la genèse était tout autant soumise aux contraintes du marché.

INDEX

Mots-clés : Fantômas, histoire culturelle, XXe siècle, Allain Marcel, Hunebelle André, cinéma, procès littéraires, roman-photo, Gaumont, adaptation, culture médiatique, littérature populaire

AUTEUR

LOÏC ARTIAGA

Maître de conférences en histoire à l'Université de Limoges, Loïc Artiaga a notamment publié avec Matthieu Letourneux *Fantômas ! Biographie d'un criminel imaginaire* (Les Prairies ordinaires, 2013) et a dirigé avec le même auteur la réédition du centenaire des *Fantômas* de Pierre Souvestre et Marcel Allain (Robert Laffont, 2 tomes, 2013)